ROCZNIK XV. PAŹDZIERNIK 1913.

3282

KRYTYKA

346

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM POLITYCZNO-SPOŁECZNYM I LITERACKO-ARTYSTYCZNYM

Część pierwsza:

Str.

1. (f): O przyszłość Austryi i naszą 117
2. Albin: Listy z Warszawy. I. Powrót 124
3. Dr Bol. Limanowski: Z nowszej historyografii polskiej . 130
4. M. J. Walewska (hr. Wielopolska): Wojna o bawełnę . . 140
5. Prof. J. Baudouin de Courtenay: „Bracia słowianie“ . . 147
6. Leon Wasilewski: Propaganda separatyzmu ukraińskiego 160
7. Przegląd:
   - I. Dr M. Kukiel: Wystawa roku 1863 we Lwowie . 168
   - II. T. K. Broniec: Szkoła i wychowanie. 171
   - III. Leliwa: Uroczystości lwowskie 175
8. Sprawozdania. 177

Część druga:

Str.

1. Wł. Orkan: Z martwej Roztoki: Dzwony. — W pustce 153
2. J. Wł. Dawid: Psychologia religii 155
3. Jul. Kaden: Kamil Lemonnier. Charakterystyka 167
4. Zygm. Malewski: Biało-czarny kwiat (O rysunkach Jana Rembowskiego) 175
5. Józef Rachwał: „Legion“ St. Wyspiańskiego 183
6. Ewa Łuskina: Czarodziejka zapomniana. 189
7. Przegląd:
   - I. Kaz. Błeszyński: Myśl filozoficzna 195
   - II. (x) Teatr krakowski . . 202
8. Sprawozdania 207

Dodatek artystyczny: Jan Rembowski: „Mimoza“ — Fragment z „Pochodu“.

PRENUMERATA WYNOSI:

	w Austryi	zagranicą		w Król. i Rosyi	
rocznie	K. 20	Mk. 20	fr. 24	Dol. 5	rb. 10
półrocznie	„ 10	„ 10	„ 12	„ 2·50	„ 5
kwartalnie	„ 5	„ 5	„ 6	„ 1·50	„ 2·50

Adres Redakcyi i Administracyi: Kraków, ulica Staszica L. 5.

MUZEUM BIBLIOTEKA Archiwum w Jarosławiu
1244/CZ

CYPRYANA NORWIDA

Pisma zebrane wydał MIRIAM (Z. Przesmycki)

Wydawnictwo obejmie ośm tomów (około 200 arkuszy) druku, uzupełnionych stu kilkudziesięciu artystycznemi reprodukcyami z rysunkowej, malarskiej i sztycharskiej puścizny C. Norwida, oraz licznemi podobiznami pisma i portretami poety. Tekst opatrzony będzie przypisami wydawcy, oraz dokładnymi indeksami. W miarę — przewidywanego — nagromadzania się dalszych materyałów w ciągu druku tych ośmiu tomów, zamierzone są tomy dodatkowe, ile ich będzie potrzeba.

Porządek wydawnictwa: już wyszły tomy A, C, w krótkich odstępach nastąpią tomy: F, E, B, D, G, H. — Cena tomu A, brosz. K 26·— tom C. K 11·70

W PRENUMERACIE ZA 8 TOMÓW BROSZ. K 80·—.

Do nabycia także w oprawie płóciennej i skórze. Szczegółowe prospekty rozsyła

S. A. KRZYŻANOWSKI

KRAKÓW, RYNEK Linia A-B.

Zamówienia przyjmują wszystkie księgarnie.

Księgarnia G. GEBETHNERA i Spółki w Krakowie

poleca najnowsze wydawnictwa:

	kor.
Archiwum Filomatów część I. Korespondencya 1815—1823 wydał J. Czubek. 5 tomów	30·—
Bańkowski Piotr. M. Mochnacki, jako teoretyk romantyzmu	3·—
Biblioteka Uniw. lud. Nr. 50. Sienkiewicz: Niewola tatarska	—·20
„ „ „ Nr. 174. Szekspir W.: Król Lir	—·48
Bieder Bernard. Psychologia dziecka t. II.	3·—
„ „ „ „ t. I. i II. razem	3·50
Chrząszczewska i Warnkówna. Na wieczornicy I. Podr. dla ochr.	3·20
Gabryelski K. Za grzech. Dramat	1·—
Gomulicki W. Wspomnienia niebieskiego mundurka. Karton 3·20. W opr.	4·—
Gumowski. Medale Stefana Batorego	12·—
Lubecki K. Polskie ody narodowe	3·60
Makuszyński K. Awantury arabskie	4·20
Olechowski G. Uświadomiony. Nowelle	3·50
Pamiętnik Kółka rolników Wszechnicy Jagiellońskiej	4·50
Przybyszewski St. Święty gaj. (Mocny człowiek III)	5·20
Rostworowski K. Judasz z Kariothu. Wyd. nowe	5·—
Shakespeare. Sonety. Tłóm. Mus.	3·—
Sienkiewicz H. Quo vadis (wyd. popularne) K 1·80. W opr.	2·20
Szydłowski Tad. dr. Wit Stwosz w świetle badań naukowych i pseudonaukowych	3·—
Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej, tom VIII. K 5·20. W opr.	7·—
Wierzbiński. Oaza miłości. Powieść	4·—

346

Jan Rembowski: „Mimoza“. Wydawnictwo „Krytyki“.

D DRUK. LITERACKA D
KRAKÓW

Jan Rembowski: Fragment z „Pochodu“. (własność Muz. Narod. w Krakowie).

Wydawnictwo „Krytyki“.

DRUK. LITERACKA KRAKÓW

Z MARTWEJ ROZTOKI (Z CZĘŚCI II.).

DZWONY.

Rozjęczały się we mnie dzwony,
Z tajni ich tony hen się łonią,
Południe, północ, wszystkie strony
Młodości mej na pogrzeb dzwonią.

W pustce, w jesionów rząd wtulony,
Żałobą okrążany wronią,
Przechodzę w myśli lata - skony,
A dzwony dzwonią, dzwonią...

W dole, jak wzrok nieprzenikniony,
Staw się zmierzchniony czerni tonią —
Czyż ze dna jego wstają tony,
Co tak zmroczniałą głębią dzwonią — ?

O jakiż smutek niezgłębiony!
Patrzę na czarną okrąż wronią,
Na te zastygłe w śmierć jesiony,
A dzwony dzwonią, dzwonią...

W PUSTCE.

I.

Patrzę w tę pustkę otwartą —
Gwiazdy nademną migocą...
Powiedzcie, siostry: czy warto?
Wy się ognicie hań — po co?

Serca jednego ubyło —
Serce, ogniące się, zgasło...
Czy nic się tam nie ściemniło?
Czy nic tam nie wybrzasło?

Cóż wam hań przeciw iskierce!
Widzę, jak drwiąco mrugacie —
Żadnej nie podszepnie serce
Schylić się ku mnie: Mój bracie...

Patrzycie z ciemnych tych pował
Jako sztylety - zygadła,
A jam was w sercu litował,
Gdy która w otchłań upadła...

Niechaj-że i ta niewdzięka
Gwiazd, którem mniemał siostrami —
Ucz się: Samotną jest męka,
W cierpieniu jesteśmy sami.

Tyle już wiedzy wyniosłoś,
O serce, z krótkiej swej drogi,
Iż w pół żywota tej miedzy
Staniesz z bezrady i trwogi.

II.

Patrzę w tę pustkę otwartą —
Gwiazdy nademną migocą...
Już się nie pytam: czy warto?
Już nie wyrzucam: i po co?

Groby milczeniem zdradziły —
Pustka w swej głuszy nie przeczy —
U jej otwartej mogiły
Spojrzałem na dno tych rzeczy...

Nic, które kości me kruszy —
I wszystko, co sercem czuję —
Straszna obojętność głuszy
I duch, co pokutuje.

Wiem, że się nic hań nie zmieni,
Cokolwiek w myślach bym marzył —
Minę, i będzie w przestrzeni,
Jakbym się nigdy nie zdarzył.

Żyjesz, czy umrzesz, to jedno —
Z urwiska kamień odpada —
Wpatrz się uczuciem w bezedno,
I cóż? czy odpowiada?

Pustka odpowie ci zawdy...
Jeno jak przetrwać z tem razem?
O jak nie upaść z tej prawdy?
Być ponad i popod głazem — — ?

Władysław Orkan.

PSYCHOLOGIA RELIGII.

(Ciąg dalszy).

III.

Studya nad mistycyzmem, które są jednym z przedmiotów, najwięcej dziś psychologów religii zajmujących, między innymi ten rezultat dają, iż pozwalają stwierdzić stałe cechy i prawidłowość doświadczenia religijnego, którego stany mistyczne są najczystszą i najbardziej intensywną formą. Po przez różnice nazw, symbolów, podziałów, wszystkie istotne cechy ze zdumiewającą jednostajnością powtarzają się w mistycyzmie hindusów, pytagorejczyków i platończyków, perskich sufitów, muzułmańskich derwiszów, chrześcijańskich mistyków różnych wyznań. Jednostajność ta i prawidłowość tem większą jest i zupełniejszą, im bliżej jesteśmy źródeł życia religijnego, im bardziej pierwotne i bezpośrednie są jego objawy, jak w doświadczeniu mistycznem. Przeciwnie, zgodność ta jest tem mniejszą, tem większa ujawnia się rozbieżność, im bardziej się od źródeł tych oddalamy, w im większym stopniu pierwotne doświadczenie ulega przeróbce i interpretacyi, im więcej przyłącza się do niego pierwiastków wyobraźniowych i intelektualnych, etycznych, obyczajowych i społecznych, słowem, im bardziej pierwotne doświadczenie religijne przybiera postać objektywnej religii, mitologii, systemu teologii i kultu. To też gdy mistycyzm w gruncie rzeczy jest jeden, to religii, mitologii i teologii liczymy na setki. Jeżeli zaś i w tych intelektualnie i społecznie wyrobionych systemach religijnych spotykamy jeszcze sporo wspólnych punktów, pewne powtarzające się cechy, to o ile nie są one skutkiem historycznych wpływów i zapożyczeń, tłómaczą się tem, że pewne elementarne, a bardzo silne stany religijne, przy ogólnej wspólności natury ludzkiej, musiały do pewnego stopnia jednakowy otrzymywać wyraz.

Fakt ten zasadniczej zgodności pierwotnych doświadczeń religijnych wielką ma doniosłość przedewszystkiem dla filozofii religii. Natomiast z punktu widzenia psychologicznego interesuje nas bar-

dziej fakt, poniekąd tamtego ograniczeniem będący. Jakkolwiek doświadczenie mistyczno-religijne w całości uważane w różnych epokach i miejscach przedstawia pewien jednostajny i prawidłowy przebieg, to jednocześnie stwierdzamy w niem wydatne różnice indywidualne, odmiany, typy. Nie każde życie religijne jednakową ma treść i ogólne zabarwienie, nie każdy przechodzi pełne doświadczenie religijne lub nie wszystkie jego momenty z równem natężeniem; zazwyczaj niektóre z nich przewagę mają nad innymi, które słabo tylko zaznaczają się, albo wogóle są nieobecne. Również niejednakowo zachowują się różni względem dalszej przeróbki pierwotnego doświadczenia: gdy dla jednych jest ona koniecznem uzupełnieniem i przybiera złożoną postać intelektualną, inni zadawalają się bardzo elementarnym zarysem. Ale i tutaj zachowuje się przeciwstawność doświadczenia i intelektualnej jego interpretacyi: podczas, gdy w pierwszem jego indywidualne odmiany nie przeczą sobie, ale istnieją obok siebie i dopełniają się, to nadbudowy teologiczne i metafizyczne niejednokrotnie się wyłączają.

Pierwszem pytaniem, jakie odnośnie do typów religijnych nasuwa się, jest, czy stan świadomości religijnej powszechną jest własnością natury ludzkiej, czy istnieje typ areligijny, jako organiczna niezdolność doznawania pewnej kategoryi uczuć. Niewątpliwie spotykamy sporo ludzi, którzy nie przyznają się i nie uznają żadnej religii, nietylko w znaczeniu określonych wierzeń, ale wogóle pewnego nastroju, uczuciowej postawy. W ankietach Leuby, Arréata znajdujemy wyznania ludzi, którzy mówią, że „religia niczem dla nich nie jest“, że nie rozumieją nawet, co to jest naprawdę. Wiadomo także, że pewne kierunki umysłowe, warunki zewnętrzne życia nie sprzyjają uczuciom religijnym, tłumi je i powściąga przewaga pracy intelektualnej, pewne nawyknienia myśli, przyjęcie i ustalenie się pewnych poglądów agnostycznych, pozytywnych, z drugiej strony podobnie powściągająco działa pomyślny, równy bieg życia, zdrowie, zaspokojenie wszystkich istotnych potrzeb i instynktów, mocna i pewna podstawa życiowa, „silni, szczęśliwi i pewni siebie nie potrzebują i nie znają religii“ — czytamy w którejś ankiecie. Spostrzeżenia te jednak nie rozstrzygają zasadniczego pytania, nie usuwają wątpliwości, czy pod powłoką rozumowego sceptycyzmu nie drgają jakieś uczuciowe struny, na ton zgoła odmienny nastrojone, czy obecny indyferentyzm nie jest stanem czasowym, poza którym kryją się możliwości odrodzeń, czekające tylko na stosowną podnietę. Trudność odpowiedzi pochodzi

stąd naprzód, że nie mamy ustalonego kryteryum dla pojęcia religii i dla odróżnienia uczuć religijnych od takich, które niemi nie są. Jest tu analogiczny stan rzeczy, jak wtedy, gdy się zastanawiano, czy istnieją ludy, nie mające żadnej religii, i kiedy jakoby ludy takie znajdowano tylko dzięki zbyt ciasnemu pojmowaniu religii [1]). Z tychże przyczyn pochodzi trudność porozumienia się, skutkiem czego metoda ankiet w danym wypadku jest bardzo zawodną. Człowiek, który porzucił tradycyjne wierzenia i formy, skłonny jest określać odtąd stanowisko swoje jako niereligijne, uczuwa często względem religii niechęć i odrazę, i jeżeli nawet zachowuje pewne pierwiastki religijne, to chętnie podciąga je pod inne kategorye, moralne, społeczne, estetyczne, z któremi jednakże przy dokładniejszej analizie nie możnaby ich utożsamić. Wszystko to biorąc pod uwagę, uznać musimy, iż pytanie: czy istnieje typ organicznie areligijny i po czem możnaby go rozpoznać, na razie pozostawione być musi w zawieszeniu. W każdym razie najbliższe uwagi pokażą nam, że skala możliwych odmian religijności jest w rzeczywistości bardzo rozległą, i że mieszczą się w niej formy życia na pozór niemające charakteru religijnego.

Gdy przechodzimy do rozróżnienia typów religijnych, wydaje się zbytecznem prawie objaśniać, iż podział ten jest przybliżony tylko i w pewnym stopniu dowolny. Świadomość funkcyonuje zawsze jako całość, niema stanów lub aktów, które byłyby objawami czystej myśli, albo uczucia, albo woli. Myśl jest wyrazem pewnej potrzeby, dążenia, a więc woli, i w oderwaniu od niej nie jest możliwą; wola ma cel, który jest wyobrażeniem, wymaga środków, które wypracowuje myśl; uczucie jest bierną stroną aktu, który ze strony czynnej jest wolą, a w wyobrażeniach i sądach szuka dla siebie wyrazu i zaspokojenia. Tak więc i życie religijne jest funkcyą wszystkich sił psychicznego ustroju, i w doświadczeniu religijnem, jak je wyżej przedstawiliśmy, tak w całości jego, jak w pojedynczych momentach nie trudno odnaleźć zarówno pierwiastki uczucia, jak woli i myśli. Tem niemniej, jak w ogólnem życiu duchowem, tak w stanach religijnych, w różnych warunkach przeważają te lub inne pierwiastki psychiczne, a o ile przewaga ta

---

[1]) Np. w sprawozdaniu podróżnika Balata: „Plemię Sakara nie ma żadnej religii; wierzą oni tylko w jakąś istotę N'goumba, której przypisują wszystko, co ich złego spotyka, a dla przeciwdziałania jej wpływom używają fetyszów, amuletów i t. p.“ Cyt. u Hébert, Le divin, p. 244.

jest stałą, wybitną, to mówić możemy o duchowym typie wogóle, lub o typie religijnym, o charakterze przeważnie uczuciowym, aktywnym lub intelektualnym.

Typ *uczuciowy:*

Cały rozwój religijny dokonywa się na mocnem podłożu uczuciowem, zwłaszcza uczuciem nacechowane jest odradzanie się i po niem następujący okres do zjednoczenia włącznie. Stan mistyczny lub religijny od stanu zwykłego odróżnia to, że towarzyszy mu nastrój wzruszenia, rozrzewnienia, tkliwości. To, co stanowi treść religijno-mistycznych doświadczeń, może być myślane w każdej chwili przez każdego: różnica polega na tem, że w stanie mistycznym jest to myślane ze wzruszeniem, w innych razach jest myślane obojętnie. Wzruszenie to najbliższem jest może miłości, współczucia, a jednocześnie uwielbienia, zachwytu. Oznaką stanu tego jest stała skłonność i łatwość płaczu, jak mówią mistycy, „dar łez". Każde rozmyślanie, kontemplacya treści religijnej kończy się wylewem łez, a są to łzy słodkie, kojące. W okresach odpływu mistycznego, zobojętnienia, znika dar łez, można myśleć to samo, wierzyć, ale serce nie czuje, oczy suche — dlatego zapewne powszechne u mistyków nazywanie stanu tego stanem „suchości". To sui generis wzruszenie, towarzyszące stanom religijnym, stanowi pozytywną cechę kontemplacyi i ekstazy, podczas gdy jako procesy intelektualne mają one charakter negatywny, polegają na zacieśnieniu pola świadomości i uwagi, na monoideizmie lub aideizmie. Dzięki temu mocno uczuciowemu zabarwieniu kontemplacya i ekstaza, które, jak wiemy, w normalnym rozwoju religijnym są tylko czynnikiem formalnym, psychologicznym środkiem do dalszego poza nimi leżącego celu, stają się niekiedy same w sobie celem, przedmiotem pożądania, źródłem czysto egoistycznej intelektualnej rozkoszy. Kwietyści, *mistici minores,* lubują się w kontemplacyi, usiłują ją przeciągać, sztucznie wywoływać, przedmiot jej jest obojętny lub błahy, jest to np. kontemplacya krajobrazu, drzew, kwiatów, wsłuchiwanie się w jakąś niesłyszalną harmonię. W ten sposób także sztuka, muzyka stają się jakby surogatem życia religijnego, rodzajem modlitwy. W jednej z odpowiedzi ankietowych „Młoda panna" powiada o sobie, że przez sztukę tylko czuje się blizką ludzi religijnych, bo „sztuka tym, którzy się jej poświęcają, daje wszystkie wzruszenia, wszystkie niepokoje i wszystkie niebiańskie radości wierzących; troska o moralną doskonałość ten sam wywołuje stan serca i umysłu u artysty i wierzącego;

życie wewnętrzne artysty jest identyczne z życiem wierzącego, wyrażają je te same słowa, i, być może, niema cnoty religijnej, która nie byłaby także cnotą artysty“ [1]). Towiański, który zresztą potępiał wszelką bierną kontemplacyę, mówi jednak, że „modlitwą jest muzyka wyższa, podnosząca ducha, i takiej muzyki używajmy jak modlitwy... Artysta jest gwałtownikiem, porywającym skarby z Królestwa niebieskiego. Sztuki piękne odrywają od ziemi, budzą tęsknotę i miłość do świata wyższego, przypominają, że świat, na którym żyjemy, nie jest ojczyzną naszą... Nawet jedna nuta może zbawić człowieka, bo ruch tą nutą obudzony, może go podnieść na wysokość chrześcijańską...“ [2]).

Wszakże zasadniczym uczuciowym motywem doświadczenia mistycznego i religijnego jest miłość. Właściwie jednak nie jest to już tylko uczucie, emocya, jako coś biernego, czego doznajemy w pewnych warunkach i pod działaniem szczególnych podniet. Miłość mistyczna i religijna jest to sama zasada, źródło i cel życia, o ile ono wychodzi poza indywidualne, jednostkowe istnienie. O miłości takiej mówi Böhme, że „istotą jej jest zasada wszystkich zasad, siła jej dźwiga niebiosa i podtrzymuje ziemię... Miłość ta wyższą jest od Najwyższego, większą od Największego. W pewnem znaczeniu jest miłość ta większą niż Bóg (gdyż przenika tam, gdzie Bóg znajdować się nie może), choć znów w najwyższem znaczeniu Bóg jest miłością, a miłość jest Bogiem. Miłość jako najwyższa zasada jest przyczyną przyczyn, z której wszystko wypływa. Miłość jako najwyższa Władza jest siłą sił, przez którą wszystkie one działają. Kto miłość tę znajdzie, znajdzie Nic i Wszystko, Nic — bo wyzwolony ze wszystkiego, co stworzone, zatapia się w wiekuistej Jedności, Wszystko — bo wszystko, co istnieje, jest dziełem miłości...“ [3]). W jednem „Wyznaniu“ czytamy: „Jestem, bo kocham. Duch żyje o tyle, o ile o kimś miłośnie myśli, zamiera — gdy niema, nie jest w stanie o kimkolwiek z miłością myśleć. W porządku duchowym każdy istnieje przez innych i dzięki innym, istnieje przez to, że inni o nim myślą i kochają go, i że on myśli o nich i kocha... Życie nasze kurczy się, zamiera w miarę, jak zacieśnia się do samego siebie. Kto nie kocha i nie jest kochany, przestaje żyć naprawdę, żyje tylko fizyologicznie, cieleśnie. Natężenie życia duchowego w równej mierze idzie z siłą i przedmiotem miłości“.

[1]) L. Arréat, Le sentiment religieux en France, 1903, p. 155.
[2]) A. Towiański, Pisma, t. II, str. 460 i nast.
[3]) J. Böhme, Dialogues on the supersensual life, ed. Holland, p. 41 n.

Ponieważ odrodzenie i rozwój mistyczny znamionuje się spotęgowaniem życia duchowego, to wraz z nimi budzi się i potęguje siła miłości. Momenty największego ożywienia i podniesienia mistycznego są to jednocześnie ekstazy miłości. Miłość tak dalece wypełnia świadomość mistyczną, że wystarcza sama sobie, jako proces i działanie staje się samą treścią doświadczenia, a przez rodzaj hypostazy staje się jego przedmiotem. Tak dla Ruysbroecka: „Bóg—to jest miłość, miłość nigdy niezaspokojona, która wiecznie woła: Kochajcie, kochajcie miłość, wieczną miłość... I wszystkie władze duszy odpowiadają: Kochajmy tę miłość bez granic, która nas wiekuiście umiłowała", a w ekstazie, „w niewiadomości, niewiedzy i mroku, Bóg i my stajemy się jednym, niegasnącym pożarem miłości, jednym płomieniem, jednym globem ognia" [1]). Podobna nuta brzmi i w sercach współczesnych: „Na początku, ponad wszelkim czasem, absolutna twórczyni czasu, jest miłość — mówi Fichte — i miłość jest samym Bogiem, w niej on jest i przez nią trwa" [2]). Dla Tołstoja Bóg nie ma w sobie nic osobowego, a jednak „jest to coś rzeczywistego, jest to wszystko, czego dotykam i co czuję pod formą miłości..." Wyznawcy współczesnej sekty amerykańskiej Christian Science także nie uznają Boga osobowego, Bóg jest dla nich tylko „zasadą", między innemi — „zasadą miłości".

Ale uczucie nie może się długo zatrzymać na wyżynach abstrakcyi, szuka ucieleśnienia, stwarza sobie przedmiot konkretny, którym jest Bóg osobowy. Pojęcie to jednak Boga, jako przedmiotu miłości, w odróżnieniu od takiegoż pojęcia, będącego wyrazem pewnych potrzeb moralnych i metafizycznych, otrzymuje szczególne cechy, idea nabiera krwi i ciała. Bóg miłości jest to przedewszystkiem ten Bóg, który raz kiedyś „stał się ciałem i mieszkał między nami". I miłość mistyczna, obrawszy sobie i urobiwszy obraz Boga-człowieka, z kolei sama przystosowuje się do niego, staje się coraz bardziej ludzką i cielesną. Jest to już prawie miłość człowieka do człowieka. A ponieważ najwyższym, najdoskonalszym przejawem tej miłości jest miłość kochanków-małżonków, to ona właśnie staje się wyrazem, symbolem, powszechną niemal formułą religijnej miłości mistyków chrześcijańskich. Pierwowzorem literackim jest tu „Pieśń nad Pieśniami", rozumiana jako obraz duszy rozkochanej w swym Bogu i do niego tęskniącej. Tak, na kanwie Pieśni tej

---

[1]) De la vraie contemplation, Ch. XIII.

[2]) Werke, v. Mediens, V, 255.

od św. Bernarda do Fenelona w nieskończonych waryantach snuje się mistyczno-miłosny poemat, w którym dusza jest kochanką, oblubienicą, małżonką, a Chrystus — kochankiem, narzeczonym, małżonkiem. Komentując „Pieśń nad pieśniami", pisze św. Bernard: „Jest to pieśń ślubna, wyrażająca czyste uściski dusz, zgodność charakterów i naturalną czułość. Ten pocałunek nie jest to złączenie się ust, ale raczej udzielanie sobie radości, odkrywanie sobie tajemnic, przedziwne i nadzwyczajne zmieszanie się wyższego światła i duszy niem rozświetlonej. I dla wyrażenia uczucia, wiążącego Słowo i duszę, nie wynaleziono słodszych nazw jak małżonek i małżonka, którzy wszystko mają wspólne: wspólne dziedzictwo, wspólny dom, wspólny stół, wspólne łoże, wspólne wreszcie ciało... Dusza jest jak czysta małżonka, która żyje świętą miłością, a nie może ukryć zupełnie ognia, który ją pali". Hugo de Saint-Victor w traktacie o „Zaręczynach duszy" upomina ją, iżby nie prostytuowała się z obcymi, jeśli chce, iżby niebieski małżonek wiernym jej pozostał i darzył ją swymi uściskami. Ryszard de Saint-Victor mówi, że „spokój i czystość duszy to łoże, na którem małżonka spoczywa i oczekuje śród nocy Umiłowanego". „O gdzieżeś się ukrył, kochanku? — woła dusza u św. Jana od Krzyża — opuściłeś mię w udrękach moich, odbiegłeś jak jeleń, zraniwszy mię. Wyszłam za tobą, wołając, ale już byłeś daleko... Ukaż mi się, niech umrę od piękności twojej. Wiedz, że chorobę miłości leczy tylko obecność ukochanego i widok jego oblicza..." — W popularno-mistycznych utworach francuskich z XV wieku, w rękopisie znajdujących się w paryskiej Bibliotéque Nationale, temat powyższy przybiera już formy naiwne i trywialne. Chrystus występuje jako „beau jouvencel"; jako małżonek życzy sobie „que la porte reste close, l'epouse le voit longuement face à face, et baise bouche à bouche, et embrasse cueur à cueur, et estraint si forment qu'elle entre toute dedens lui... et est enivrée d'amour". Jeden z rękopisów zawiera w formie dramatycznej długi opis mistycznego związku, oświadczyn, zaręczyn, przygotowań do ślubu; w dramacie jest pięć osób: „l'espous et l'espouze, et le pere de l'espous, et le bon ange qui sera messager pour traicter le mariage, et moy le facteur" — Jezus-oblubieniec, Dusza-oblubienica, Bóg-Ojciec, anioł-dziewosłąb i autor, zapewne jako świadek albo drużba" [1]).

Wszystko to w intencyi, we właściwym sensie, rozumiane jest

[1]) P. Ch. Oulmont, Le Verger, le Temple et la Cellule, Paris, 1912, Ch. IV.

MUZEUM BIBLIOTEKA Archiwum w Gdańsku

symbolicznie, idealnie, wiele dosadnych realistycznych zwrotów tłómaczyć może czysto literackie naśladownictwo „Pieśni nad pieśniami“, wschodnią zmysłowością przepojonej. Niemniej przecież przy tak silnem napięciu uczuć i żywem działaniu wyobraźni i w tych religijnych uniesieniach niemałym musiał być udział czynników czysto fizyologicznych. A św. Teresa, przy całem jej uduchowieniu i moralnej czystości, jednocześnie była zbyt dobrym psychologiem, ażeby ich nie dostrzedz i nie wypowiedzieć. „Gdy tak dusza szuka swego Boga, czuje ona z rozkoszą żywą i pełną słodyczy, że cała prawie zamiera. Brak tchu, nikną siły fizyczne, tak że z wielką tylko trudnością mogę ręką poruszyć“ — pisze ona o sobie; a w opisie „transwerberacyi“ powiada, że wysłaniec boskiego kochanka, piękny cherubinek, ze złotą, z płomieniem na ostrzu włócznią w ręku, „zagłębiał mi ją w serce aż do wnętrzności, a gdy ją wyciągał, zdawało się, że wraz z nią wyrywa mi wnętrzności, i zostawiał mię ogarniętą płomieniem miłości Boga!... Sprawiało mi to nadzwyczajny ból, ale i najwyższą rozkosz. Nie jest to cierpienie cielesne, ale czysto duchowe, jakkolwiek i ciało ma w niem udział, a nawet w wysokim stopniu“ [1]).

W tem przymieszaniu się pierwiastków zmysłowo-erotycznych wielu widzi poniżenie i zwyrodnienie uczucia religijnego. I niesłusznie. Niezależnie od tego, co będziemy mieli do powiedzenia o tem z punktu widzenia psychologicznej teoryi religii, tutaj na gruncie samego doświadczenia religijnego wskazać wypada objawy, które są w stosunku do tamtych przeciwstawieniem, ale i dopełnieniem, w których wyraża się rozwój religijny, idący w kierunku wprost odwrotnym. Gdy w opisanych wypadkach miłość mistyczna szuka wcielenia i obleka się w formy zmysłowe, tak w innych wypadkach, być może niemniej od poprzednich licznych, widzimy dążność przeciwną: miłość ziemska, zmysłowa, wskutek utraty swego przedmiotu zatamowana w naturalnym rozwoju, przez cierpienie i odrodzenie otwiera człowiekowi oczy na rzeczywistość duchową, wprowadza go w świat nowy i w nim trwa sama, odzmysłowiona, uduchowiona, przebóstwiona — za bóstwo swój utracony przedmiot ziemski mająca.

Wiadomo, że już w zwykłych warunkach miłość „idealna“ uszlachetnia, pobudza uczucia moralne, altruistyczne. Ze statystyki Starbucka wiemy, że „nawrócenia“ w związku są niewątpliwym

[1]) Vie, Ch. XXIX.

z dojrzewaniem płciowem, i że większość ich zachodzi w wieku młodzieńczym, przed 25 rokiem życia. W normalnym przebiegu wewnętrzna odmiana, wywołana przez miłość, nie jest zbyt głęboką, ani trwałą, skutki jej przemijają z nasyceniem uczucia, znajdują zresztą ujście we wzmożonej działalności umysłowej lub społecznej. Natomiast stan ten niezmiernie się pogłębia i ma wszelkie cechy „odrodzenia", gdy uczucie zostaje niezaspokojone lub pogwałcone, cała jego utajona energia zwraca się w sferę wewnętrzną i duchową, uczucie miłości ziemskiej przechodzi w uczucie religijne, staje się religijnym kultem osoby kochanej. Jako przykład nasuwa się tu naprzód stosunek Dante'a do Beatryce, ale wolę zatrzymać się na wypadkach świeższych, historycznie lepiej zadokumentowanych. August Comte swoją religię Ludzkości połączył z kultem zmarłej kochanki Klotyldy de Vaux, która się stała symbolem tamtej i właściwie ją zastąpiła. Był to kult o charakterze zupełnie religijnym, codziennie Comte odprawiał modlitwę, klęcząc przed fotelem, na którym siadywała zmarła i na którym składał pamiątki po niej, potem szło „rozmyślanie" wydarzeń minionej miłości, miłosne inwokacye; nadto w kulcie tym były święta, dni zmarłej wyłącznie poświęcone, z pielgrzymką na cmentarz i szczególnym ceremoniałem [1]). Novalis po stracie narzeczonej Zofii von Kühn, dzieckiem prawie zmarłej, myślą sam za nią idzie w „świat niewidzialny", marzy o śmierci, nie samobójczej, ale która przyjść ma przez samo jej pragnienie i postanowienie. Tymczasem żyje w kulcie zmarłej i w kulcie swego cierpienia. Wyrzuca sobie, gdy o niej nie myśli, lub niedość czule. „Dążę tylko do wyższych rozmyślań i do jej nastroju. O, że też tak mało zdolny jestem na wyżynach przebywać... Dziś o Zofii nie myślałem dużo, ale jednak trochę w kościele i z prawdziwem nabożeństwem, przynajmniej czułem, że była przy mnie. Dobrze mi dziś było, byłem zimny wprawdzie, ale płakałem... Wieczór poszedłem na grób Zofii, czułem się szczęśliwym, chwile entuzyazmu, czułem jej blizkość, zdawało mi się, że stanie przede mną... Wieczór zasypiałem z gorącą modlitwą do Zofii. Dla niej tylko żyć muszę, dla niej tylko istnieję — nie dla siebie i nie dla innych. Ona jest Najwyższem, Jedynem. Gdybym tylko każdej chwili był jej godny... Jedno dziś dobre miałem — myśl niewymownej pustki, samotności, w jakiej od śmierci Zofii żyję — z nią

[1]) G. Dumas, Psychologie de deux Messies, 1905, cyt. u Pawlikowskiego, Mistyka Słowackiego, strona 237.

umarł dla mnie świat cały... Ona umarła, więc i ja powinienem umrzeć, świat jest pustynią. Śmierć moja będzie dowodem wierności — aż do grobu... Najpiękniejsze naukowe i inne perspektywy nie mogą mię przy życiu zatrzymać. Śmierć moja ma być dowodem mego uczucia dla tego, co jest Najwyższe; prawdziwem poświęceniem — nie ucieczką, nie środkiem ratunku. Jest to moje powołanie, w kwiecie wieku powinienem ze wszystkiem się rozstać. Teraz dopiero uczę się poznawać i cenić siebie — dlatego właśnie powinienem odejść... Kto ucieka od bólu, ten nie chce już kochać. Kto kocha, powinien wiecznie czuć pustkę, ranę zawsze trzymać otwartą. O Boże, pozostaw mi zawsze ten nieopisany, ukochany ból, tę smutną pamięć, tę żywą tęsknotę, to męskie postanowienie i tę mocną wiarę. Bez mojej Zofii nie jestem niczem, z nią — wszystkiem... Chrystus i Zofia!“ [1]). — W ankiecie Arréata „Młoda kobieta“ pisze o sobie: „najwybitniejszą cechą mojego uczucia religijnego jest „le desir d'èterniser l'amour humain“ [2]). A oto jeszcze jedno współczesne „Wyznanie“:

„Odkąd odeszła — zrozumiałem, czem była i co kochałem naprawdę. Nie ciało, nie obraz, nie głos, dotknięcie, ale osobę, indywidualność, ducha. I teraz to tylko istnieje dla mnie. Teraz nie mogę jej wyobrazić jasno, na fotografii jest mi czemś obcem, a mimo to nigdy tak jej żywo nie czułem, tak ona dla mnie nie istniała, jak istnieje teraz. Czyjeś istnienie — to nie zmysłowy fakt widzialny, dotykalny: to splot stosunków, działań i oddziaływań, uczuć i czynów, które wiążą go z nami — i tak ona istnieje. Cierpienie moje i tęsknota to tylko nałóg zmysłów widzenia, słyszenia, rozmawiania... Ciało dzieli ludzi, rzeczywiste ich połączenie następuje poza ciałem. Ludzie blizcy sobie, bracia, kochankowie, mąż i żona przez długie lata pozostają obcy sobie, nigdy nie mają tego skupienia w sobie, natężenia duchowego, które pozwoliłoby im na wzajemne udzielanie się, wylanie, nigdy nie dochodzą do zupełnej szczerości, zespolenia, umierają, nie powiedziawszy sobie rzeczy najważniejszych. Tylko wielkie nieszczęście, rozłąka, śmierć — otwiera ich dusze i zbliża do siebie, dopiero się poznają, czują, naprawdę kochają. Miłość staje się pełniejszą, czystszą, znikają wszystkie tarcia, sprzeczności, zniecierpliwienie, przesyt. Duch zastępuje ciało, staje się rzeczywistością obecną, działającą...

---

[1]) Novalis, Werke, v. Friedemann, Th. IV: Tagebücher.
[2]) Arréat, l. c. 141.

„Nie wiem, kiedy cierpię więcej, czy kiedy czuję ból i płaczę, czy kiedy nachodzi zobojętnienie, gdy niezdolny jestem czuć i płakać. Ze strachem myślę, że mogę utracić tę zdolność cierpienia. W tem cierpieniu zachowuję ją żywą, z chwilą kiedybym przestał cierpieć, zdaje mi się, że umarłaby po raz drugi, teraz naprawdę...

„O starym Bogu lat dziecinnych dawno zapomniałem, nowego nie czuję potrzeby, wystarcza mi, że jest jakaś sfera bytu, w której ona istnieje i w której ja kiedyś będę... Ale czuję, że i teraz jestem to bliżej, to dalej od niej, że niekiedy z nią się zespalam, jednoczę; wtedy gdy czuję, chcę, robię, tak jak ona czułaby i robiła. Przypuszczam, że jest to to właśnie, co starzy mistycy nazywali unią z Bogiem. Czuję, że każdy czyn dobry łączy mię z jej duchem, że przez czyn taki utwierdzam jej istnienie, pomagam jej żyć... Czynem moim najwyższym, najlepszym, czynem odkupienia byłaby — śmierć, przez nią urzeczywistniłbym całe bóstwo w sobie i tego ducha, którego pragnę, żeby żył, spełniając ten czyn, będę miał pewność największą, dowód ostateczny, że duch ten istnieje. I jakaż może być większa miłość, doskonalsza jedność z umarłym, jak nie śmierć — wspólna śmierć... Ta myśl uparcie mi powraca, że przez śmierć ją odzyskam... A jeżeli tam jest nicość? To nie zmieni rzeczy, zjednoczenie jest to jedność stanu, będę z nią jednem w nicości, nie idzie mi o szczęście, o życie, ale o ten akt miłości i ofiary, który przez to byłby dokonany... Najlepsza część duszy mojej wyrywa się do śmierci, trzyma mię tutaj tylko zwierzę...

„Rozumiem teraz, dlaczego pamięć drogich zmarłych jest rzeczywiście świętą — oni stają się święci... Wszystko, co było w nich ziemskiem, drobnem, słabem, teraz odpada, zostają czyste, wzniosłe postacie, w których jest tylko dobro, piękno... W ciężkich chwilach wzywam jej pomocy, zwierzam się jej z trosk, krzywd, modlę się, składam ręce, padam, tarzam się na ziemi... Imienia jej nie wymawiam, tylko do osób współczujących, wtajemniczonych, rozmawiam o niej tylko z tymi, dla których także jest świętą, i z którymi przez nią czuję się zespolonym...

„Niekiedy w nocy leżę przed zaśnięciem, zajęty obcemi myślami. Naraz doznaję wrażenia, że ktoś stoi przy mnie i pochyla się nademną... myślę, że to ona...“

W wyznaniach tych mamy wszystkie niemal pierwiastki mistycznego i religijnego doświadczenia. Widzimy, że jak miłość ze źródeł mistycznych płynąca, aktualizuje się w formach zmysłowych, tak miłość ludzka, kochanków, małżonków, in potentia kryje w so-

bie miłość mistyczną i w pewnych warunkach obleka się w postać religijną [1]).

Oprócz miłości, oraz ogólnych wzruszeń tkliwości i kontemplacyi, jako uczucia, nadające stałe zabarwienie niektórym formom życia religijnego, wymienić jeszcze należy uczucie grzechu i winy, oraz związane z niemi uczucie zależności, oraz potrzeby oparcia, pomocy, ucieczki, uspokojenia. Dla każdej z form tych znaleźć można przykłady w biografiach i materyale ankietowym. Nie zatrzymując się już nad nimi, charakterystykę tę typu uczuciowego uzupełnię tylko przytoczeniem paru poglądów na istotę religii; poglądów, które widocznie oparte zostały na doświadczeniach lub obserwacyi typu uczuciowego i jego dążenia wyrażają. Należy tu np. znane określenie Pascala: La religion c'est Dieu sensible au coeur; a także odpowiedź, jaką przez Fausta daje Goethe na pytanie: czy wierzysz w Boga? i czem jest Bóg?

Wer darf ihn nennen?
Und wer bekennen:
Ich glaub ihn?
. . . . . .
Erfüll davon dein Herz, so gross es ist,
Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn' es dann, wie du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist alles...

W filozofii pogląd ten przedstawia Schleiermacher. Istotą religii według niego nie jest ani myślenie, zrozumienie świata, jak metafizyki, ani działanie, jak moralności, ale wyłącznie intuicya i uczucie. Jest to uczucie, którego doznajemy w kontemplacyi poszczególnego przedmiotu, jako części całości i w świetle tej całości, jest to zmysł i poczucie nieskończoności, a zarazem jest to intuicya i uczucie zależności — zależności części od całości, człowieka od wszechświata, od Boga. Szczególnie zaś nacisk kładzie Schleiermacher na odrębność religii i moralności: postępowanie człowieka może i powinno być moralne, ale uczucia religijne nie rządzą po-

[1]) Rozumiał to Platon. Miłość w najdoskonalszej postaci, miłość bezwzględnego, wiecznego Piękna, ma u niego charakter uczucia religijnego. (Symposion). Por. A. Zieleńczyk: Drogi i bezdroża filozofii (Miłość platońska), 1912.

stępowaniem, one tylko powinny mu akompaniować, jak muzyka, uczucia religijne z natury swej paraliżują czynne władze człowieka [1]).

Zbliżonym do tego jest nowszy pogląd Höffdinga: uczucie religijne według niego ściśle wiąże się z losem, jaki spotyka to, co dla człowieka ma wartość, jak życie, miłość, dobro, piękno, prawda; o ile wartości te są pewne i zabezpieczone, człowiek nie ma religii, rodzi się ona z doświadczenia, że istnienie i zachowanie wartości tych zależne jest od porządku rzeczy wyższego, przechodzącego wolę i władzę człowieka. Religia jest to potrzeba, dążenie do zachowania wartości, rdzeniem religii, jej aksyomatem jest wiara w trwałość i zachowanie się wartości [2]).

Opierając się na jednem z uczuć religijnych — uczuciu świętości, Durkheim za cechę wyróżniającą stan religijny uważa „podział świata na dwie odrębne dziedziny, z których jedna obejmuje wszystko, co jest doczesne, ziemskie, świeckie — prophane, i drugą, która zawiera w sobie to, co jest święte, uświęcone — sacré; świętemi zaś być mogą nie tylko bogowie, duchy, ale i przedmioty i zjawiska natury, czyny człowieka, obrządki, słowa [3]).

(D. c. n.) *J. Wł. Dawid.*

KAMIL LEMONNIER.

J'suis pas un paien pour souffrir ainsi!
(Le Mal — Lemonnier).

O doux! ô innocent et delicieux animal humain! (Lemonnier).

Na wszechświatowej wystawie w Brukselli w r. 1910 sekcya literatury belgijskiej zajęła kilka sal. Dziwną była zaprawdę ta wystawa literacka. Na ścianach portrety wszystkich najwybitniejszych autorów, a niemal wszyscy żyjący. Prawie żadnych pamiątek, wspomnień, ech przeszłości... Prócz autografów Karola De Coster'a, prócz portretu van Lerberghe, przewiązanego krepą, ani jednej melancholijnej nuty. Miano tu wygłosić cały cykl konferencyi o literaturze belgijskiej. Na inauguracyjnym odczycie sala była przepeł-

[1]) F. D. E. Schleiermacher, Reden über die Religion, II, i Christliche Glaubenslehre.

[2]) H. Höffding, Religionsphilosophie, s. 95 n., i VI, Congres Internation. de Psychologie, 1910 l. c.

[3]) E. Durkheim, Les formes élémentaires d. l. Vie religieuse, 1912, p. 50 n.

niona. Dobijano się o miejsca. Natrętni cudzoziemcy staczali formalne walki z tutejszymi literatami.

Wreszcie zjawił się za stołem prelegent K. Lemonnier. Człowiek wysokiego wzrostu, barczysty, zwięźle zbudowany. Pod rozwichrzoną rudą czupryną twarz prawie cynobrowa, opalona. Pochyły spad czoła, wstrzymany smugą rudych krzaczastych brwi. Oczy jasno zielone, duże, przenikliwe. Usta grube, mięsiste, krwawiące ciepłą czerwienią pod twardym szponem rudych wąsów. Szyja rozdęta. Od całej postaci, od szybkich drapieżnych ruchów szedł jakby upojny czerstwy żar, gorąco. A może wrażenie to wzbudzał głos Lemonnier'a. Głos stargany, przeżarty, przepity, przerośnięty samczą, zawadyacką chrypą.

Po kilku minutach dość sztywnego początku, podciągnąwszy odpowiednią ilość razy szerokie mankiety, odsłaniające rude, jakby w miedzi wykute przeguby — Lemonnier ożywił się.

Rozdęły się potężne tętnice szyi; brwi ściągnięte gwałtownem drżeniem zbiegły się w więź gorącą, z pod której patrzyły oczy wielkie, dalekie, połyskliwe jak stal. Porwał go temat, chwila i miejsce.

Miejsce było poniekąd — uroczyste... Wszak tu właśnie, na wszechświatowej wystawie w obliczu różnych nacyj, z dawien dawna zasłużonych w literaturze, przemawiał młodej literatury belgijskiej pierwszy twórca i pionier, ojciec — Nestor. Chwila była podniosła, bo na ten odczyt inauguracyjny stawili się wszyscy prawie literaci, wszyscy związani z Lemonnier'em długami wdzięczności...

A temat? Tematowi, literaturze ojczystej, poświęcił Lemonnier całe swe życie, czyniąc ją celem wszystkich swych niezmożonych sił, olbrzymiej pracy, wspaniałego talentu, wreszcie wszystkich cierpień i upokorzeń.

Czasy, w których zaczynał, były tak ciężkie, smutne i jałowe, że jako „czasy" w historyi literatury belgijskiej zupełnie nie istnieją. Minęła już poczciwa epoka pierwszych wzruszeń, kiedy to H. Conscience zapoznał Belgów bogobojnemi powieściami z przeszłością historyczną. W ciszy dokonał swych zamiarów belgijski Chateaubriand, Pirmez, pisarz o dużym smaku i żadnej indywidualności. Karol de Coster w swym „Till Eulenspiegle'u" położył kamień węgielny pod budowę, która, rzecz szczególna, powstać miała z odwiecznej walki, jaką na ziemiach Belgii wiodły germański duch i romańska forma. Brakło jednak budowniczego. W dorabiającej się materyalnie Belgii toczyło się wszystko po staremu, to znaczy, że

piśmiennictwo szło za przykładem francuskim, przerabiając paryski szyk na ciężkie brukselskie kopyto, że muzycy i malarze (C. Franck, bracia Stevens'owie, Rops i w. i.) uciekali do Paryża, że wreszcie mężczyzna, chcący oddać się piśmiennictwu, uważany był powszechnie za leniucha lub waryata (Lemonnier za to musiał skwitować ze swej posady w magistracie). W tym stanie rzeczy nastąpiła zmiana po sławnym coup d'etat, gdy cały szereg znakomitych wygnańców francuskich, jak Wiktor Hugo, Quinet, Deschanel, Baudelaire, osiadł w Belgii. Wszyscy młodzi adepci sztuk pięknych grupować się jęli koło Baudelair'a, pod którego wpływem wystąpił Lemonnier z samodzielną pracą o salonie brukselskim z 1863 roku (en vente chez l'auteur, chaussée d' Ixelles 46).

Broszurka ta zwróciła na siebie odrazu uwagę francuskich wydawców, którzy powołali Lemonnier'a do Paryża. Przez kilka lat trudnił się tu dziennikarstwem.

Jest rzeczą charakterystyczną, że Lemonnier, największy prozaik belgijski, nie wystąpił po raz pierwszy z utworem oryginalnym, lecz z krytyką Salonu. Tłómaczy się to ekskluzywną miłością, jaką otacza społeczeństwo belgijskie sztukę malarską. Pisarze tutejsi zazwyczaj debiutują jako krytycy. Jedynie pod tym pozorem wkupowali się byli w łaski publiczności późniejsi koledzy Lemonnier'a, jak Verhaeren, Picard, van Lerberghe i w. i.

Lemonnier-krytyk jest wyjątkowem zjawiskiem w historyi sztuki XIX wieku. Obdarzony znakomitem, rasowem okiem Flamanda, nieomylny w swym instynkcie, kochający brutalnie i gorąco ziemię ojczystą, stał się dla malarzy belgijskich mecenasem i opiekunem, jakim nie może się poszczycić żadna inna szkoła europejska. W przedziwnej tej pożyteczności dużą zasadniczą rolę odegrała ta piękna namiętna zachłanność, z jaką Lemonnier patrzył na wszystko co belgijskie. Ta łakoma miłość swoistej natury, swoistego koloru wybuchła w Lemonnier wielkim płomieniem, jakiego od tak dawna nie znała sztuka belgijska. Ta potężna miłość dała wystąpieniom Lemonnier'a siłę i przekonanie, natężając głos jego do brzmień rozkazu. Najpiękniejszem zaś w tem uczuciu przywiązania było, że Lemonnier nigdy nie wynosił swoich, kosztem cudzych. Napisawszy klasyczne poprostu studyum o Courbet'cie zwrócił się do wielkiego malarza belgijskiego P. Dubois, wskazując mu sposoby porzucenia Courbet'owskiej maniery i stania się samym sobą. Zachwycony pierwszymi sukcesami młodego wówczas Kl. Monet'a, z całą furyą swego wspaniałego temperamentu rzucił się Lemonnier na młodego

E. Clausa, zwracając jego talent ku pejzażowi ojczystemu. Wreszcie, co najdziwniejsze, nie kto inny, jak Lemonnier, pokazał Meunier'owi zagłębie węglowe, a potem radził zmienić pendzel na dłuto.

Można bez wahania twierdzić, że całe pokolenie artystów, które wzorem poprzedniego rozprószyłoby się po świecie, Lemonnier potężnem swem wezwaniem zatrzymał w kraju. Wielka praca pod tytułem „Ecole de peinture belge" koronuje długoletnią jego pracę krytyczną. Jest to arcydzieło sztuki pisarskiej i krytycznej. Język gibki mieni się, jak mienią się palety tych kilkudziesięciu znakomitych malarzy. Słowa nabierają polotu pastelowych pyłów, lub ugniecione w szerokiem zdaniu lśnią, niczem prześwietne tęcze olejne. Nie wyczerpuje się i ani na chwilę nie mdleje rozkosz opisu. Chytry, niemal śledczy podstęp, z jakim badacz wykrywa cudowne przebiegłości roboty malarskiej zstępuje w głąb, ku jądru rzeczy, ku ziemi.

„Ecole de peinture" i drugie raczej opisowe niż krytyczne dzieło „La Belgique", to dwa wielkie wyznania Lemonnier'a, które rzucają osobliwe światło na całą jego twórczość powieściową. Czytając „La Belgique", ma się wrażenie, że znakomity artysta zdjął wspaniałą, potężną maskę swej sztuki i przystępuje do umiłowanego przedmiotu w całej prostocie swych uczuć. Bohaterką tej pracy jest sama Belgia, jej miasta, wsie, pamiątki; postaciami wielkie momenty, wydarzeniami zbiorowe wysiłki narodu. Oto rozwija się przed czytelnikiem na 600 kartach wielkiego in quarto wezbrany nurt opisu. Ani na chwilę nie stygnie gorący jego dech, nie powtarzają się barwy tak, jakby oblicza wszystkich miast, lśnienia rzek, sine łuski morskiego pobrzeża, rozkoszne kudły ardeńskich gór, grząskie złoto piachów nadmorskich, jakby starość wszystkich zabytków i młode tryskające zdrowie wszystkich nowych domów pracy tego kraju — wyszły właśnie z serca pisarza.

Gwałtowna, namiętna, poprostu zmysłowa miłość ojczyzny, to przeważająca nuta w dziele Lemonnier'a, a również główna ostoja jego indywidualności. Miłość ta była tak głęboka, że artysta w powieściach swych bezpośrednio nigdy jej nie głosił. Nie pomniejszył jej by jednem słowem rzeczonem á thèse. Wypełniała ona wszystkie jego pisma, będąc powietrzem życia, które tworzył. Belgia, Belgowie — to jedyny świat, w którym Lemonnier mógł się rozwijać. Ale w stosunku do swej ojczyzny (wbrew nieznośnemu Barres'izmowi) nie był bałwochwalcą. Przyjmował ją bezwzględnie, ogarniał uczuciem świadomie taką, jaką była. Było w tem ujęciu coś niezmiernie

materyalnego. Zda się, chodziło Lemonnier'owi przedewszystkiem o stwierdzenie w swych dziełach wszystkiego, co jest w ojczyźnie. Tego tu „dotąd" nikt nie zrobił. Autor „Belgii" nie kazał ludziom i sprawom swego kraju. Z niesłychaną zwinnością, z żywiołowym rozmachem wczuwał się we wszystkie warstwy swego narodu. Nie uczył go, pragnąc nadewszystko być nim w całej skali i rozciągłości klas społecznych. Nie cierpiał, lecz żył za miliony, czy ściślej za tych siedm milionów krzykliwych, mrówczo pracowitych, pijackich i mistycznych Belgów.

Powiedziałem wyżej, że miłość ziemi ojczystej była ostoją indywidualności autora. Dość przejrzeć całe jego dzieło, sięgające cyfry stu tomów, by się o tem przekonać. Lemonnier jako artysta podlegał niewolniczo obcym wpływom. Zależność jego od Zoli jest uderzająca miejscami. W tych stu tomach Flaubert, Maupassant Zola, Peladan, nawet pani Rachilde i Rosny, nie mówiąc o pomniejszych, mogliby wybrać każdy po jednym, po kilka tomów i orzec: posądziłbym o plagiat, gdyby nie... Gdyby nie to, że obca szkoła, maniera, owiane, przepojone były odrębnym charakterem. Charakter ten niespodziewanie przez Lemonnier'a wprowadzony do literatury francuskiej, a nawet światowej — to dusza belgijska.

Typowym jej przedstawicielem mniej od Verhaeren'a wiekopomnym, lecz bardziej szczerym, był właśnie Lemonnier. Obdarzony świetnem spojrzeniem Flamanda, pełen północnej, twardej, wybuchowej gadatliwości, zawzięty miłośnik słowa — pierwszy zrozumiał tę duszę germańsko-romańską. Techniczne względy, wynikające z owej mieszaniny rasowej, zmusiły Lemonnier'a do szukania nowych dróg i sposobów pisania. Oto innym językiem wypadło mu opisywać, a zgoła innym prowadzić dyalogi. Francusko-flamandzka i francusko-wallońska gwara, nie mająca dotąd żadnych praw literackich, w myśl prawdy lokalnej wprowadzona do powieści, zaskoczyła snobów, oburzając krytyków. A cóż dopiero, gdy Lemonnier w obyczajowych swych powieściach od prawdy w formie przeszedł ku prawdzie w treści, opisując swe społeczeństwo takiem, jakiem było.

Wystąpienia Lemonnier'a wywoływały przeraźliwą wrzawę i oburzenie. (Je fus injurié avec unanimité — mówił Lemonnier o tych czasach — ma philosophie date de ce temps). Do czasów autora „Belgii" snob belgijski czytał bezpiecznie Zolę, Maupassant'a, przeklinał panią Bovary, ale pocieszał się, że to we Francyi — u nas inaczej. „Nastał" Lemonnier z rasowem umiłowaniem do-

słownej prawdy widzianego i istotnie stwierdził, że „u nas inaczej", aż się zatrzęsły bogobojne koła obywatelskie... Raz, drugi, trzeci, piąty chciano go zmusić do milczenia. To w Brudze, to w Gandawie prokuratorya konfiskowała książki, stawiając autora przed kratki sądowe za obrażenie moralności publicznej. Były to rozprawy jedyne w swoim rodzaju. Lemonnier, broniąc się, odczytywał przed ławą przysięgłych in extenso inkryminowane dzieło i za każdym razem, wśród entuzyastycznych oklasków sali, bywał uwolniony.

Wiele powieści tego Balzac'a Belgii poszło lub pójdzie w niepamięć z czasem. Natomiast, niby kamienie węgielne przyszłych gmachów, pozostaną „Happe-Chair", powieść z życia robotniczego, „Le Mâl", „Le Mort", powieści chłopskie, wreszcie „Droit au Bonheur", „Adam et Eve" i „Hallali", poświęcone zagadnieniu miłości.

Lemonnier w „Happe-Chair" nie robi socyologii, nie rozwiązuje problematu społecznego. Wystarcza mu grążyć się coraz głębiej i głębiej w trakcie rozwoju życia bohaterów w rozwój krzywd. Trudno o naturalniejsze przedstawienie sprawy. Szkoda, że „Happe-Chair", jak Zoli „Germinal", nie jest tłómaczony na polski język. „Happe-Chair" stoi bez porównania bliżej prawdy, przytem piękniej jest pisany. Zola wyolbrzymia obrazy, Lemonnier żyje nimi. Zdobywa się w „Happe-Chair" na tę tak jedyną w swoim rodzaju, breughel'owską, tkliwą dokładność w traktowaniu doli prostaczej. Konstrukcya tej powieści jest bogata, obfita, muskularna i prosta. Takby komponował freski z życia robotniczego Piotr Paweł Rubens. Powieść zaczyna olbrzymi opis fabryki w ruchu. Ludzie w odrębności indywidualnej wysuwają się na widownię dopiero wtedy, gdy jednego z nich spotkało nieszczęście. Nieszczęśliwy wypadek zatacza coraz szersze kręgi, w pośród których poznajemy osoby akcyi. Akcyą tu jest walka o byt. Mężczyzna stawia w niej na kartę wszystkie swe siły, kobieta wszystkie namiętności. Dzieje się to na łonie nieograniczonej obojętności społecznej, przetkane genialną wizyą zagłębia węglowego, objęte czułą pamięcią wszystkich drobiazgów, zwyczajów i obrzędów życia robotniczego.

Odczuwa i opisuje je Lemonnier o wiele udatniej od życia sfer „towarzyskich". Intrygi, cierpienia i radości klasy społecznej uwarunkowanej całym szeregiem bardziej lub mniej dobrowolnych niewoli nie dawały właściwego pola bezwzględnej zapalnej naturze artysty. Był szczęśliwym, był sobą dopiero wtedy, gdy stwarzał ludzi prostych lub półdzikich, gdy obcował z człowiekiem, wyjętym z pod prawa, z pod wpływów otoczenia, żyjącym na tle przyrody.

Typ taki stworzył i świetnie przeprowadził Lemonnier w powieści pod tytułem „Le Mâl". Historya prosta, romantyczna, jak romantyczną była tęsknota pisarza do innego, swobodniejszego życia.

Kłusownik, chłop silny, odważny i zuchwały, w czasie burzy pod drzewem, gdzieś w złotem polu ardeńskich skłonów, poznaje się z gospodarską córką. Dzieje tej miłości biegną na tle głębokiego lasu, wiją się wśród intryg wsi i rodziny, wiążą się wśród miejscowych uroczystości i kiermaszów. Wkrótce gospodarska córka ma już dość tego „nieprawomocnego" życia, bez uświęconej przyszłości. Tymczasem kłusownik coraz widoczniej kręcący się koło fermy dziewczyny, naprowadza władze na swój ślad i trapiony długą obławą ginie podczas pościgu. Treść książki z pozoru malutka urasta do potężnych rozmiarów zasadniczego przysłowia o ludzie belgijskim, o wiecznej tęsknocie samca (enfin lachons le mot), o nikłej, przyziemnej zdradzie kobiecej. W „Le Mâl" dał autor literaturze to, co kilkaset lat temu dał Rubens malarstwu w swym „kiermaszu", co przed Rubensem stworzył stary Breughel. Wypowiedziała się w „Samcu" bujna, obfita natura Lemonnier'a do cna, za całe życie i śmierć, ku granicom wiecznej tęsknoty i ciągłego odrodzenia:

Jedyną opiekunką kłusownika podczas bolesnych chwil konania w ustroniu leśnem jest mała półdzika, kiedyś, niewiadomo kiedy przygarnięta dziewczynka. Przynosi ona wodę pragnącemu w swych zeschłych drapieżnych rączętach, podnosi jego głowę ku wschodzącemu słońcu. Zcałować chce gorączkę spieczonych warg, pełna nieświadomego dzikiego pożądania spędzić chce dreszcz z ginącego ciała. Ona właśnie wypija ostatnie tchnienia i wśród krzewów, poszytych drżącemi łatami słońca, czuwa nad umarłym, którego straszne robactwo toczy i zwolna rozstrzępia po lesie.

Nieznana ta dziewczynka biegnie, czai się skrycie, uśmiechami błyska we wszystkich prawie powieściach Lemonnier'a. Spoczęła na wiecznie świeżem dnie wspomnień (l'Homme en amour) zatopiona w strumyku. Jej stopy koloru wyschłego bukszpanu łaskocze srebrna fala. Jej bezszelestny śmiech — czeka... Srebrne włosy plączą się po twarzy wedle ust, wychylonych z głębin wodnych, niczem kwiat nenufaru. Zjawiła się w wieku męskim, gdy „dziki człowiek" (w „Droit au Bonheur") pod wpływem miłości przekształcił się w budowniczego przyszłych wsi, miast i dobrobytów. Licho ją wyłoniło z oćmy lasów i skusiła budowniczego na wygrzane słońcem leże traw. Kusi zawsze, kusi wiecznie na łąkach, w górach, nad

złotym brzegiem, w zielonej fali... Niósł ją wśród piasków i płowych djun, między willami jakiś rosły, zabijaka (La petite femme de la mer). Oczy niewiastki morza płoną w gorączce pod wąską strużką zielonych włosów. Oczy przedziwne, podobne do głębokich emalii. Rzekłbyś, odbijają się w nich dalekie łodzie i wzdęte żagle. Łachman złota i jedwabiu okrywa jej maluśkie dziewicze piersi. Wśród dreszczów ziela pełza ten skarb nagiego ciała... Wspierając się na pletwach, przybyła aż nad sam brzeg i znikła nagle w morzu. Zaś od tego czasu zaginął słuch o starym drabie, co ją nosił na włochatej piersi i za kilka groszy pokazywał ludziom...

Kto ona? Forma elementarna, mówi Lemonnier, poniechana próba przedziwna, której dokonali ongiś bogowie pierwszych wieków.

Tęsknota czuła, której obecność wyrywa z serca artysty okrzyk potężny: Życie! Życie pełne posiewów, pełne istot! Życie, które sprawiasz, że wznoszą się piersi dziewcząt! które dręczysz biodra samców! Miażdżę cię na mej piersi, by zgnieść twe rytmy, co czerwonym wybuchem, niby wino, krążą we mnie!...

Niewiasta morza uciekła w nurt nieskończony. Po twardym, rudym, kosmatym obnosicielu zostało próżne miejsce...

Lemonnier nie ma w literaturze belgijskiej następcy. Niema dziś nikogo, ktoby tak jak on potrafił widzieć kulejące życie mieszczanina, zbrodnię fabryki, namiętność wsi, winę chłopską... Belgijski taniec, pijatykę, pogrzeb, bójkę czy łajdactwo. Jest więc teraz w tej literaturze chwila popłochu i wielkiej żałoby. Życie mija, pędzi, bieży, a niema oczu, serca, któreby zdolne było wszystkie promienie z mocą zatrzymać i przekazać. Nie podoła zadaniu młodszy od Lemonnier'a — Jerzy Eeckhoud. Nie mniej w nim rasy i miłości ziemi, niemniej dobrej woli, lecz mniej talentu i mocy. Życie nie przetwarza się w Eeckhoud'zie, nie stapia jednolicie w formę dzieł. Hetmani on teraz prozatorom belgijskim, lecz smutne to hetmaństwo żołnierza w braku wodza. To też w obozie rozkład i niesnaski. Tworzy się pod dowództwem nudnego salonowca Dumont-Wilden'a rokosz — szkoła przyjaciół Francyi, grupa pisarzy, którzy nie uznając „starych", na nowo chcą Bruksellę uczynić literacką miniaturą Paryża. Inni, lepsi, jak Maurice des Ombiaux, Delatre, Stiernet, w części tylko zrozumieli naukę mistrza. Poszli w swe rodzinne strony, szukając odrębnego koloru, tematu, lokalno-ojczystej oryginalności. Złamała ich siła i „pittoresque" środowiska. Kopiują, notują, podkreślają, lecz nie tworzą. Inni jeszcze, jak znakomity obser-

wator drobnego mieszczaństwa — Glesener i jego naśladowcy, zamknęli się w danej klasie społecznej.

Wielka linia, którą kreślił autor „Samca“, rozprysła się na kawałki. Nie bez racyi wołał Lemonnier, tarzając się na łożu śmiertelnem, że umiera pełen nienawiści do świata. Dzieło artysty potężnym swym cieniem nie okrywa nowej wzrastającej budowy. Olbrzymi rozmach pisarza upadł w pustkę. Niecierpliwy kolos zdał się ogółowi grzecznym szlifierzem współczesnej prozy belgijskiej — niczem więcej, jak samcem krzykliwym. Wśród najmłodszych pisarzy jest zaledwie jeden poważny talent, który z czasem może powie słowo prawdy. Pisarzem tym mógłby się stać Franz Hellens, autor szerokich paraboli (Les Chartés Latentes), pełnych słońca, powietrza, ziemi i wiary. Byle tylko prędzej autor „Ukrytych Jasności“ i „Tych z poza wichru“ (Les Hors le vent) zstąpił na ziemię, wszedł w krąg jasności widniejących i jak Lemonnier pogrążył się w wicher życia, a nie stał poza jego groźnym przebiegiem. *Juliusz Kaden.*

BIAŁO-CZARNY KWIAT.

(O rysunkach Jana Rembowskiego).

„Wszelako coraz bliżej (śmiem to zapowiadać) zobaczycie już w Europie kierunki te na jaw wychodzące; trzeba więc, aby młoda szkoła polska baczną była“. *Norwid.*

Owa fenomenalna skala poczuć i „czujących widzeń“ pisarza-artysty, wibrująca nieuchwytnym światłocieniem między posępną czarnością wizyi a jasną i cichą w swej pełni szczytowych akordów mową Milczenia, której słowa bezbarwne a losem ważkie, rozkwitają tajemniczo niby białe kwiaty, „uszczknięte z niw natury rzeczy“, cała ta migotliwa i bogata skala, od wyrocznego chorału nad upadkiem i zatratą Piękna, aż do owej proroczej zapowiedzi nadchodzącej jutrzni nowej estetyki, przeniesiona ze sfery literackiego słowa w świat sztuk plastycznych, dałaby się upodobnić do rytmicznej w swych wzniesieniach i spadkach arabeski, będącej melodyą i muzyką w dziedzinie sztuki wyłącznie ideowej, jaką jest sztuka rysunku, falującego pośród skali dwóch barw i dwóch tonów: białości i czerni. I możnaby powiedzieć, że poeta Norwid, który połowę swego życia poświęcił wykonywaniu illustracyj, rysunku i szty-

charstwa, nie inaczej wyobrażał sobie odrodzenie sztuki, jak przez odnowienie i wzbogacenie jej zasadniczego czynnika: linii, linii wysnutej „jako powoju wieniec z muzy Chopina“, przynoszącej rytm ludowych i narodowych pierwiastków. W Prometidyonie spostrzegał artysta przez pryzmat najgłębszych swych upragnień całą osobną już świątynię, w którejby się „polski duch raz wytłómaczył, usymbolicznił rozkwitłymi znaki“, upiększoną freskami „o Bazylianek męczeństwie“, wśród stylizowanych liści koniczyny, stokrótek i paproci „i w kos zacięciu łukiem, a nawet w drobnych arabeskach“ radby widzieć pracę gorliwej dłoni, co z miłością sięga po treść zdobniczą swojskiego piękna.

U progu tedy i w zaraniu nowej narodowej estetyki jawiła się artyście wizya Sztuki, jako wytwór nietyle samej plastyki malarskiej, złożonej z barw i kształtów, ile raczej z linii kompozycyjnej, więc rytmicznej, określającej syntetycznie dany motyw freskowy symboliką rysunku, któryby nadawał całości wyraz harmonii i ruchu.

Z melodyki Chopina, z żywiołu kształtujących sił narodowych, zogniskowanych w wyobraźni twórczej, snuł się ten „zaśpiew“ na nową linię muzyczną w sztuce, aby po półwiekowem kiełkowaniu rozbłysnąć już jako potęga świadoma swych celów w twórczości Wyspiańskiego, który melodyę poezyi stopił z rytmem swej plastyki w jedną całość harmonijnie artystycznego dzieła, oraz w Mehoffera witrażowej sztuce, wyrosłej pierwiastkowo z motywów swoistych i oryginalnych, a w swoich skomplikowanych składnikach głęboko przemyślanego ornamentu, łączącej myśl twórczą dawnych wieków z żywem poczuciem stylu nowoczesnego kształtowania.

Norwid, kładąc podwaliny pod gmach polskiej estetyki, przez szczególne umiłowanie rysunku, którym znakomicie władał, wyodrębnił (może i nieświadomie nawet) ten zapoznawany u nas rodzaj sztuki z całego szeregu sztuk plastycznych, jako osobną ich gałąź, na odrębnych opartą prawach i zasadach. „Linia — to myśl“ — mawiał on z artystami i z jej pomocą oddawał swe wrażenia i refleksye z tąsamą siłą bezpośrednich, często gorzkich aluzyj i oświetleń, z jaką wyrażał się w swych pismach. Najczęściej treść realnie bezbarwna, oderwana od faktu lub wzoru w naturze, typ w swym najbardziej uderzającym i skrajnym wyrazie, albo też stan, usposobienie, wynikłe z krzyżujących się światłocieni między umiłowaniem a rzeczywistością — to po większej części treść i zakres Norwidowego rysunku. Linia jego ma niekiedy tak

silne napięcie przejmującego uczucia, że wprost drgać się zdaje jakimś tajonym w głębi spazmem, jak widać to po rysunku, przedstawiającym w otoczeniu zabawek młodego chłopca, pogrążonego jakby w śnie nerwowym, z twarzą boleśnie rozmarzoną; albo rysunek zatytułowany „Solo“, o Dürerowskim nastroju, wyrażonym w postaci samotnej kobiety, kroczącej wśród mnóstwa rozrzuconych bezładnie instrumentów muzycznych.

Poza tem Norwidowem dążeniem do zindywidualizowania rysunku, panował u nas równocześnie jeszcze rysunek dawny, przejęty z tradycyi klasycznej, niekiedy pełen rozmachu i werwy, jak u malarzów koni i scen rodzajowych, i dzięki dopiero Grottgerowi i Matejce podniesiony do wielkości, godnej tych dwóch wielkich mistrzów.

Jeżeli mowa o linii Matejki, to o tej nieodłącznej od jego potężnej wizyi malarskiej, z którą rysunek złączony jest w jedno wspaniałe historyczne dzieło. Matejko zbyt był malarzem, aby oddawać się rysunkowi jako osobnej, z innego świata pochodzącej sztuce. Jego epos twórcza narzucała się mu jedynie w przepychu wrażeń zmysłowych, w szacie barw i kształtów. To też liczne jego rysunki, jakkolwiek noszą wybitne piętno indywidualności mistrza, stanowią bądź to studya z natury, bądź też szkice przygotowawcze do dzieł, które już w chwili pomysłu zjawione wyobraźni malarskiej, zostały później wykonane jako obrazy olejne. Stąd też wiele takich Matejkowskich rysunków, które wykończone są aż do najdrobniejszych szczegółów, przez swe raczej malarskie niż rysunkowe ujęcie i modelowanie, działa na widza jak obraz.

Czekał tedy rysunek polski na swego poetę, na kochanka rytmów, któryby, jak drugi Chopin, wyśpiewał muzyką linii swój wieszczy poemat. Tym poetą był Grottger.

Z odrębnej organizacyi twórczej, z głębokiego odczucia poezyi, która jest duszą sztuki, rozwija się u Grottgera w ciągu szeregu lat sumiennej pracy na polu malarstwa, niepokonalne pragnienie, które nim wkońcu z siłą entuzyazmu owładnie, aby w szeregu rysunkowych cyklów wyrazić wstrząsające dzieje powstania i przekazać wiekom tę naszą polską, a potem wszechludzką niedolę.

Cięższymi więc trudami, niż na poprzedniej drodze zmysłowo-barwnych kreacyj, mnóstwem sprzeczności, załamań i poszukiwań jeżyła się tu praca artysty, który znikomym węglem i kredką zapragnął, wzorem poetów i myślicieli, nadać pozory rzeczywistości swoim najserdeczniejszym uczuciom i ideom. Do tryumfu słowa poetów, do królewskiej wizyi Matejki i do polonezowych akordów muzyki

dołącza się potężna sztuka rysunku, działającego swą czarno-białą symfonią jak ton żałobnej elegii, skandowanej „w długie narodowe noce". Cykle „Warszawy", „Polonii", „Lituanii" i „Wojny", to etapowe wzloty ich twórcy, natchnionego miłością dla braci, a zarazem dyonizyjskie upojenie z dokonanej na nowej drodze przemiany znikomego tworzywa w iście muzyczne narzędzie [1]). Do wielkiej powagi i osobnego znaczenia doprowadził Grottger rysunkową linię, i choćby zasadniczy jej rys tkwił jeszcze w tradycyi dawniejszego stylu, to przecież była to już nowa, wielka karta w sztuce polskiego rysunku, któremu odmienny kierunek miał nadać dopiero Wyspiański.

Zdefiniowanie psychologiczno-artystycznych warunków, na jakich zasadza się stosunek malarza i rysownika do jego stylu, wyrażonego zapomocą linii, jest jedną z najciemniejszych pytań estetyki, zwłaszcza, gdy taki artysta jak Wyspiański, wkłada w styl swego rysunku całą swoją skomplikowaną i nieuchwytną osobowość.

Z zasobami, jak stwierdzono, Matejkowskimi, z magicznego kręgu podobnych sił i oddziałań tradycyonalnych, wyrywa się Wyspiański, jakby z przepalającego mu serce i duszę stosu czynników zbyt realnych, by w feniksowej przemianie ulecieć w czysto duchową atmosferę. Czy tym feniksem nie był i tu raczej poeta, niż malarz? Bo ta jego subtelna, pastelowa kolorystyka, to nie tosamo, co rozkosz oka i pendzla, nurzającego się w radości naturalnych barw i kolorów. Przygasły, jakby umyślnie tajony żar, zdradzający w migotliwych refleksach, z jakich ukrytych głębi wyszedł i po twarzach portretów się rozlał, nikły kolor więdnących kwiatów

---

[1]) Warto przytoczyć ustęp z listu Grottgera do narzeczonej, w którym widać zapał, wynikły z pracy nad rysunkami do cyklu „Wojny". Po ukończeniu jednego z kartonów pisał: „Da Bóg, będę prędko z tem gotów, a wówczas jak wiatr, jak burza albo orkan będę leciał ku Lwowu, a od strasznego lotu mojego powstanie wicher i będą się powalały drzewa wraz z korzeniem, i rzeki wystąpią z koryt swoich i zaleją pola i łąki i góry zadrżą u podstawy swojej i ziemia się rozpadać będzie na cztery strony świata, a ja naraz zlecę do aniołka mego". Na krótko przed ukończeniem „Wojny" pisał jeszcze: „Czuję, że wielki świat jakiś, pełen tajemnicy dotąd, zaczął mi się rozwidniać i cud coraz wyraźniej pokazywać. Na tle wszystkiego zdawało mi się widzieć, jakgdyby szczyt i kraniec tego, do czego dążyłem instynktowo i dokąd w przyszłości już napewno powędruję. Zdawało mi się, że moja prawica silniejsza, mój węgiel wymowniejszy, i że miejsce, na którem stoję, jest piedestałem jakiegoś posągu". (Cyt. z dzieła prof. Antoniewicza o Grottgerze).

i liści o dziwnym zapachu wieńców, co mają szczególny czar na grobowcach kochanek i królów, wreszcie fosforyczny blask butwiejących trumien i koron, i na zawsze migocące wrażenie zaświatowych świateł w dantejskiej źrenicy, co bystrem spojrzeniem przeniknęła zdradliwe próchno Wielkości — oto widmowa kolorystyka poety-malarza. A rysunek służy jej tu za kontur, równie jak ona nieuchwytny. Kto okiem ducha widział cały patetyczny smętek raz na zawsze umarłej, nigdy niepowrotnej Sławy, a słowem żywem i palącem silił się wyrazić tragedyę sił walczących jeszcze w mrokach, by dobyć się na nowe, nowe życie, na moc i światło dla pozostałych i cierpiących żywych, ten drżącą ręką będzie kreślił swoją wizyę i rysunek jej będzie przeto niczem więcej, jeno znakiem Symbolu, który jak muzyka, swą drżącą, falistą linią owiewa wszystko wokoło i treść w sobie zamyka tajemniczą. Uduchowionym jest rysunek Wyspiańskiego i nawskróś lirycznym, a wierny istocie rzeczy, wyraża ekspresyę uczucia zarówno artysty, jak i epoki, przecinanej błyskawicami na pograniczu dwóch światów.

Trzeba było rzucić okiem wstecz na niektóre wybitniejsze u nas dążności w dziedzinie rysunku, by módz mówić o Janie Rembowskim, artyście, który wśród dzisiejszych rysowników zajmuje więcej niż poczesne miejsce. Można też sądzić z coraz częstszych obecnie wystaw jego dzieł rysunkowych, że rodzajowi temu oddaje się artysta z większym, niż malarstwu, zapałem — widocznie odpowiada to bardziej jego talentowi i wewnętrznej potrzebie. I zdaje się, iż znalazł już odpowiednią swej naturze drogę, na której dał nam szereg pięknych tworów.

Powierzchowna opinia, wrażliwa na pozory i cechy zewnętrzne, widzi w Rembowskim przeważny wpływ Wyspiańskiego i w ten mniej więcej sposób załatwia się z artystą, który obok pewnych analogicznych pierwiastków i składników swej sztuki, kroczy swoją własną, odrębną drogą.

Co do t. zw. wpływów wogóle — to te są u nas i wszędzie zresztą, najfałszywiej rozumiane. Gdzie tylko pojawią się jakie podobieństwa, jakie analogiczne wyrazy i stosunki w dziedzinie tworzenia, tam zaraz pojawia się policya krytyki i kładzie ostrożny napis: tu są wpływy! I bojaźliwi ludzie omijają ze strachem dom boży, pełen dziwów, dotknięty niby zarazą.

Biorąc wszakże pod uwagę ogólną asocyacyę rzeczy, ową analogię, jako jedną z zasad rozwoju świata, oraz oddziaływanie na odległość wieków niezachwianych prawd w dziedzinie kultury, mo-

ralności i sztuki, czyż można wogóle mówić o jakiejś absolutnej oryginalności czegokolwiek? Sokrates czy Platon, Buddha czy Mojżesz, Michał Anioł czy Kant, każdy z tych herosów ludzkości ssał z piersi, która go żywiła, i słuszną uwagę czyni Norwid, że nawet sam Jezus Chrystus nie ma tej absolutnej oryginalności, ponieważ we wszystkich czterech ewangeliach niema ani jednego porównania, któregoby już w Starym Zakonie nie było. Każdy prostoduszny i szczery człowiek, każdy chłop prosty jest oryginalny. Oryginalność jest to sumienność w obliczu źródeł — dodaje Norwid.

W zakresie twórczości sprawa ta jest więcej skomplikowaną. Oryginalność ściśle złączona jest z indywidualnością. Odrębność dzieł, tworzonych w zakresie jednej i tejsamej formy, w tradycyi szkół, polega na szczerej sile, z jaką wyrażona została dana jaźń twórcza. I samaż forma ulega indywidualnym warunkom. Forma to styl indywidualności.

Możnaby żałować, gdyby styl Wyspiańskiego, tak bogaty w pierwiastki żywotne, zakwitnął nagle i znikł, jak dziwne i rzadkie zjawisko na pustyni. Chciałoby się formalnie, iżby bogactwo niezmierne tego stylu rozlało się na różnorodne przejawy twórczości, począwszy od stylizacyi zdobniczego ornamentu aż do tragedyi sceny i teatru. Lecz u nas wszelki szczery powiew pozostaje wołaniem na puszczy. Arcytwory ducha, bez związku z życiem, zasuwają się w mgłę, zapomniane, samotne. Wyspiański nie utworzył szkoły — i może dobrze się stało. Jedyny Rembowski, przeniknąwszy nawskróś doniosłość jego sztuki, nie dał jej zaniknąć bez echa i zaszczepił na żywym jej pniu własną latorośl, która zdrowe i piękne puściła pędy.

Mając coś z Wyspiańskiego psychicznej struktury i pasyi do ujmowania widzialnego świata w syntezę linii, mógłby artysta, gdyby przebywał w tejsamej atmosferze środowiska dziejowo-polskiej idei, rozwijać dalej myśl swego poprzednika, budować i rozszerzać „niewidzialną“ jej kopułę zapomocą sztuki. Atoli okolicznościami przywiązany do Zakopanego, pod działaniem natury surowej i twardej, w otoczeniu istot, równie jak ona surowych i twardych, musi przedstawiać świat, ludzi i rzeczy tak, jak mu się one narzucają z siłą wyrazistej wizyi. Więc pejzaż tatrzański — nie ten potężny, granitowy, lesisty, ale jakby przez pryzmat wyobraźni widziane górskie tło, ujęte lekkim obrysem, na którem zjawiają się bądź to postacie górali, poważne i mocne, w kształtach, jak w granicie, kutych, bądźteż przesuwają się dziwy i marzenia,

giewontowe pomysły, uwikłane w ornament o motywach miejscowych, pewną i silną opanowane linią.

A linia Rembowskiego to jego Ja, to on cały, jej władca i muzyk. Jeżeli możnaby mówić o jakiem podobieństwie z Wyspiańskim, to chyba w stosowaniu tej linii zewnętrznem i formalnem, lecz nie w jej napięciu wewnętrznem i rytmie. Wyspiański, jako poeta i malarz, pomimo swych skłonności do rysunkowej stylizacyi, nie mógł przecież uwolnić swej wyobraźni od kolorystyki barw, stąd i skłonność jego do barwnego pastelu, którego rysunek płynniejszy naogół i miększy, stara się o zestrój z barwną treścią, akcentując równocześnie harmonijną grę wyrazu i rytmikę uczuć.

Inaczej Rembowski. Z wybitnie rzeźbiarskiem poczuciem formy (kształcił się najpierw w rzeźbie, później przeszedł na kurs prof. Mehoffera) chwyta on odrazu kształt przedmiotu silnem i pewnem pociągnięciem węgla, nie troszcząc się wcale, jako typowy rysownik, o modelowanie barwne lub światłocieniowe dla wywołania pozornego efektu obrazu, jak to czyni przeważna część rysujących malarzy. W sztuce rysunku chodzi przedewszystkiem o formę, o styl. Ponieważ zaś forma jest wyrazem rzeczy, przeto linia zastąpić tu musi wszelkie inne arkana plastyki. Rysunek Rembowskiego modeluje, formuje, kształtuje, oddaje wyraz i charakter i to coś nieuchwytnego, co stanowi muzykę formy i zatapia ją w dziwną poetycką woń. Widać to po jego portretach, wykonanych węglem, o ogromnej sile wyrazu, oddanej najprostszymi środkami; modelunku cieniami jak najmniej, zato kontur wyrazisty i mocny zamyka całość linią tak niesłychanie żywą, że czuje się wprost jej ondularny rytm i tętno. Takim był portret „Matki z dzieckiem“ na majowej wystawie Związku artystów, takiemi są obydwa portrety kobiece oraz portret „Dudziarza“ i „Gazdy“ na wystawie obecnej.

Możnaby mniemać, iż rysunek nie jest w stanie oddać tych cech i rysów przedmiotu, które nieodłączne są od jego zewnętrznej przyrodniczej strony, mieniącej się barwami i blaskami świateł. Istotnie, o ile chodzi o podobieństwo formalne i fizyczne, to malarstwo posiada wszelkie po temu środki, by podobieństwo to uchwycić. Rysunek nie rozporządzając tymi środkami, może jednak na mocy własnych praw dać podobieństwo wyższe nad wszelkie cechy zmysłowo-barwne, oddając niejako duchowy, abstrakcyjny wizerunek przedmiotu, od wszelkiej zmysłowości wolny, który działa raczej na umysł niż na oko i zniewala widza do czystej jeno kon-

templacyi. Czy nie o takiem to idealnem podobieństwie przez kontemplacyę myśli poeta w tych wierszach:

...„twarze wtedy obie,
Tego co kreśli obraz i jego modelu,
Podobne są chwilowo współ-błysnąwszy w celu?“...

Ten estetyczny aksyomat Norwida zdają się potwierdzać niektóre portrety Rembowskiego. Zwłaszcza w portretach górali, przewodników i gazdów, uchwyconych z fotograficzną niemal wiernością, widać zrozumienie ich charakterystycznych cech i wyrazu z subtelnością i prawdą, na jaką zdobyć się może jeno bezpośrednie wniknięcie intuicyi w głąb ludzkiej istoty. Bez użycia koloru i barwy, bez żadnych innych szczegółów fizycznych, zajmujących oko i rozpraszających uwagę, oddaje artysta silną i poważną linią przy stosownem rozłożeniu czerni i bieli, kształty surowe tych ludzi, że wyglądają raczej na reprezentantów swego góralskiego świata, niż na znanych tych lub owych górali z Zakopanego. Ze względu na artystyczną i etnograficzną wartość byłoby pożądane, aby nasze muzea i galerye zakupiły te portrety dla przekazania wiekom wizerunku owych typów zanikającej już rasy.

Zasadnicze rysunkowe zdolności Rembowskiego wyrażają się najchętniej i może jeszcze żywiej, niż w portrecie, w kompozycyi, i to zarówno figuralnej, jak i ornamentalnej. Główną cechą rysunku, zwłaszcza konturowego, jest, że może on w sposób najprymitywniejszy, a zarazem zupełnie bezpośredni wyrazić ruch, życie i działanie poszczególnych części, działających wzajemnie na siebie współrytmem, skutkiem czego osiąga artysta niesłychanie harmonijny efekt całości. Jeżeli zaś do tego dołączy się i ornament, piękna, stylizująca arabeska, lekka jak sen, płynna jak marzenie, wówczas przedstawi się oczom naszym cała niebiańska magia rysunku, jeden z najbardziej uroczych cudów najdawniejszej prymitywnej sztuki, która zapomocą linii oddaje kształt rzeczy, a zarazem jej rytm i życie wewnętrzne.

Takie zalety posiada karton Rembowskiego, zatytułowany „Pochód“, znajdujący się w Muzeum narodowem. Kompozycya to zadziwiająco piękna, wizya wspaniała, pełna poezyi i melodyi. Sam pomysł, przedstawiający szereg młodzieńców o ramionach i lędźwiach elastycznych jak trzciny, kroczących zapamiętale za swym przewódcą i depcących po wątłych liliach — w świat, w nieskończoność, dokąd ich ślepa odwaga i szalona żądza

powiedzie — pomysł to godny i pióra poety i akordów muzyki. A jaka niewysłowiona głębia we wszystkiem, w perspektywie powietrznej, sięgającej gdzieś aż po krawędzie gór, w ruchu i rytmie tych postaci, jaka harmonia w rozkładzie mas i linij! Bije z tej kompozycyi potężny rozmach i siła, a przytem intensywne napięcie twórczości ekspresyjnej, prawie tragicznej, żąda potęgi i rozwinięcia skrzydeł do lotu, hamowanego tysiącem przeszkód i trudów. Młodość to prometejska, silna, achillesowsko-piękna, helleńsko-polska, „żelazną nagością bezczelna“, pędząca w dal za wizyą Sławy, nieśmiertelnie zdobywcza; a ów, co ją wiedzie, ręce z rozpaczą na oczach załamał, lecz skrzydła odwagi namiętnej i ślepej ma u ramion — to anioł jej i heros. Muzyczne bogactwo nastroju, bijące z tego kartonu, zdolne jest poruszyć każdego do głębi. I zasługą to jest przedewszystkiem rysunku, po którym widać, z jaką znajomością techniki, z jaką umiejętną i lekką rytmiką zdoła nim władać artysta.

Syntetyk linii, uczeń najlepszych wzorów archaicznej szkoły toskańskiej, oraz Wyspiańskiego linearnej sztuki, łączącej w sobie gotyku cień mistyczny z żywą świadomością zadań nowoczesnego stylu, reprezentuje dziś Rembowski w sposób uznania godny wzniosłe dążenie artystów, by zdolność rysunkową wznieść do poziomu samoistnej i odrębnej sztuki, zdolnej zachwycać i porywać.

Zygmunt Malewski.

„LEGION“ STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO.

II.

Mickiewiczowi - Towiańczykowi przeciwstawił Wyspiański w „Legionie“ Mickiewicza-Wallenroda, który uosobiony jest w dążnościach chóru-legionistów i w Rapsodzie. Za którym stanął poeta, wykazać może tylko zestawienie tych postaci i analogia ideowa w twórczości Wyspiańskiego.

Kto zwycięża w „Legionie“? Czy Mickiewicz-wódz, czy legion-rzesza-Rapsod? Legion, przekonawszy się, że dążność, cel wodza, to „Królestwo Ducha“, opuszcza Mickiewicza, zostawiwszy go w pyle połamanych sztandarów i krzyży; kilku wybrańców powróciło doń jednak i zaprzysięgło wytrwanie. I chociaż wkrótce „dusze odprzysięgli“ — za ideę jednak wodza polegli. Reszta legionu, porzuciwszy zachwianego Mickiewicza na Kapitolu, bezpośrednio nam się

nie ukazuje i do legionu Mickiewiczowskiego zaliczoną być nie może, tembardziej, że oto zjawia się nam ucieleśnienie ich myśli, dążności i pragnień serdecznych: Rapsod.

Obraz ostatni „Legionu" może budzić wiele wątpliwości, gdybyśmy się zapytali, która idea utworu zwycięża. Zdawałoby się, że zwycięża Mickiewicz — ale legion jego nie wytrwał w wierze, lecz przeklął ją i proroka-wodza wówczas, gdy blizkim był drogi, wiodącej do Królestwa Ducha i ginął bez wiary w skuteczność swego męczeństwa, w ideę, ginął w rozpaczy, mimo, że wiara miała być jego ostoją, drogą, wiodącą do celu życia i to drogą jedyną:

wiarą bądźcie warowni.

I oto teraz dzwoni w sercach naszych echo słów Rapsoda, które, jak Mickiewicza na Kapitolu podniosły z upadku, tak teraz przyświeca nam:

kiedyś godzinę wołaną
będziemy, będziemy mieć.

To echo wiary i żądz legionu zbuntowanego Mickiewicza-Konrada. Zwycięża idea wiary w powstanie Polski tu — na ziemi.

Mówiąc o zwycięstwie idei Rapsoda, musimy dla dokładniejszego wyjaśnienia jej zwycięstwa odpowiedzieć na pytania: czem jest Rapsod — jaka jego idea i jaką jest egzegeza tej postaci.

Mówi Lazarone:

byłem na narodu mogile,
widziałem, widziałem groby,
sztandary, puklerze w pyle...
widziałem narodu mogiły,
na cmentarzach spleśniałe krzyże

i gdy Mickiewicz nazywa go Mocarzem — mówi dalej o sobie:

Lazarone, Lazarone,
Trup, nade mną kruki kraczą
niesyte, nienasycone;

Mickiewicz, tak, jak Lazarone, zrozumiał jego „i Serce i mękę" — rozumie i Rapsoda, zwłaszcza, gdy na piersi jego spostrzega rabaty polskich żołnierzy, które, jak mówi Lazarone, są dzisiaj tylko:

Strzępy, strzępy;
ożarły się syto sępy
i tej krwi i tej odzieży;
w błocie, w brudzie serce leży
i grób świeży i trup świeży, —

jak słowa te przypominają zakończenie II. aktu „Wesela“:

Wy a wy — co wy jesteście i t. d.

Rapsod — to legionista — napoleończyk, zahartowana Moc, zapomniana siła narodu, uśpiona mistyczną siłą nowej idei romantycznej, siłą idei mesyanistycznej.

Wyspiański umiał swemu społeczeństwu mówić prawdę, dotrzeć pod „czwartą głębną skibę“ serca i rozbudzić ten ogień, który tam tli, umiał ukazać skrwawione serce narodu, a zarazem wykazać zgniliznę pokarmu, którym się sili:

Okruchami, kruszynami,
czyja łaska, czyja wola,
Stawam u tych skał podnóża,
w progu Sławy,
jem chleb łzawy
chleb żebraczy...

Bolesne to wołanie narodu u progu Sławy, u progu Czynu, którego podjąć nie śmie, czy nie może, a porównajmy je ze słowami Kazimierza Wielkiego, by się przekonać, że „Legion“ nie jest odosobnionym od innych dzieł Wyspiańskiego, ale przeciwnie — najściślej się z niemi łączy. Oto co mówi Kazimierz Wielki:

Naród mój tak się we swą przeszłość weśnił,
schodził w grobowe podziemia piwnice,
z trupami się, umarłymi rówieśnił,
badał im w trzewach skonu tajemnice,
że sam w tych ciągłych łzach i płaczach pleśnił,
bruzdami czoło poorał i lice
i starzał, w coraz dalsze patrząc groby...

Ale łączność idei Rapsoda najściślej związana jest z „Weselem“. Porównajmy Rapsoda z Rycerzem Czarnym, Stańczykiem i t. d.

Rycerz Czarny, podobnie, jak Lazarone, wraca z dali, hen z zaświatów, z prochów, przeszedł ogień, co pali, zapady lochów — i ogarnia go tęsknica Czynu:

Grunwald, miecze, król Jagiełło!
hajno się po zbrojach cięło,
a wichr wył i dął i wiał;
stosy trupów, stosy ciał,
a krew rzeką płynie, rzeką!...
drzewce powbijane do ciał,
z trupów zapora, z trupów wał,
rycerski zgotowiony stos:
Ofiarnica, —

Drogi życia Rapsoda i Rycerza wspólne: od zwycięstwa przez groby narodu, mogiły, stosy trupów — do wiary w nowy świt, w potrzebę realnego Czynu. I jak Rapsod podnosi Mickiewicza z prochów, tak Rycerz rozdziera serce poety, które wówczas dopiero wydaje okrzyk:

Polska — to jest wielka rzecz.

Rapsod życiem, mocą i nędzą zewnętrzną przypomina przedewszystkiem Chochoła, tę „nadprzyrodzoną Moc“ odżycia, jak go nazwał sam poeta. Chochoł — nie pałuba, lecz krzak róży, to zarazem Kora z „Nocy Listopadowej“, która, aczkolwiek obumiera zimową porą, zstępując we władztwa Orkusa, w świat zimna i śmierci, jednak przechowuje w swem łonie ziarno, a

każde kwiatem odżyje
i owoców urodzi mnogo...
My oto, Matko, zmartwychwstaniem
na wielkie siewu święto

mówi do Demetry.

Kora z Orkusem, to krzak róży, spowity pałubą słomianą, to Chochoł „Wesela“, Rapsod „Legionu“. Kora — krzak róży: to serce, idea Rapsoda, Orkus, pałuba chochołowa: to strzępy... I trzeba najpierw te strzępy usunąć, odrzucić precz, a wówczas widnem się stanie serce żywe, Moc, wiara w Odrodzenie, Czyn.

Nie przytoczę tu znanej wszystkim sceny aktu III. „Wesela“, w której Panna Młoda rozmawia z poetą o Polsce. Nadmieniam tylko, że i ta scena dobitnie wykazuje łączność myślową poety przez wszystkie jego dzieła.

Skąd w koncepcyi artystycznej zrodziła się myśl postaci Rapsoda — dotychczas nie tłómaczono. Dwa źródła niewątpliwie stwo-

rzyły tę postać. Źródło pierwsze, to przeżycie historyi narodu, to wcielenie się w duszę narodu, w jego męki i walki, zwycięstwa i klęski, w jego lot duchem posłannictwa obłąkany i w jego rozczarowania, to ból przeżycia historycznego. Źródło drugie jest natury czysto zewnętrznej, jest literacką reminiscencyą.

Ze względów technicznych zaczynam od źródła drugiego.

W roku 1863 „Czas“ krakowski drukował wspomnienia Ed. Fontille'a, które później ukazały się jako osobna odbitka. Autor pisze między innemi: „Od wypadków w Lombardyi zaczęto w Rzymie coraz większą wagę przywiązywać do zamiarów Adama. Wtenczas powstała myśl utworzenia polskiego legionu. Znalazła się chorągiew polska z orłem srebrnym. Stary napoleoński żołnierz, Siodełkiewicz i dwunastu młodych artystów, bawiących w Rzymie, zapisało się najpierwej“ (str. 127) Dalsze sprawy legionu mogą dla nas nie przedstawiać większej wartości, ale słowa, powyżej cytowane, pozwalają nam przypuszczać że Wyspiański je znał, a wyobraźnię jego tembardziej zajęły, że tenże Siodełkiewicz — jak dalej Fontille wspomina — otrzymał od Mickiewicza dowództwo wojskowe nad legionem. Tem samem Mickiewicz wykonanie idei czynnej, orężnej, w wyobraźni poetyckiej Wyspiańskiego oddał w ręce napoleończyka-legionisty, przeciwstawiając jej ideę Słowa, ideę mesyanistyczną [1]).

Ta reminiscencya literacka łączy się bezpośrednio ze źródłem drugiem.

Wyspiańskiego nazywano anty-romantykiem, pogrobowcem romantyzmu, neo-romantykiem, a nawet Calderonistą XVII. wieku. Niewątpliwie coś nie coś jest w tem prawdy. Nie naszem jednak zadaniem w tej pracy udowadniać i rozstrzygać pytanie, kim był Wyspiański, jako poeta, w ogólnej swej twórczości, wolno nam wziąć pod baczniejszą uwagę tylko „Legion“.

Czem jest to dzieło, nie jako utwór literacki, lecz jako cząstka duszy poety?

Sądzę, że „Legion“ — podobnie, jak i „Wyzwolenie“ — jest utworem, w którym zamyka się bezwątpienia cała postać poety, cała jego myśl, dążność. Wszystkie utwory poety, bez „Legionu“

[1]) Liczba dwunastu młodych artystów, o których Fontille wspomina, jako o pierwszych współpracownikach idei Mickiewicza, mogła poniekąd wpłynąć na powstanie obrazu XI., wywołując siłą rzeczywistości i wyobraźni poetyckiej analogię pomiędzy nimi i Mickiewiczem z jednej strony, a między apostołami i Chrystusem z drugiej.

i „Wyzwolenia“ nie pozwolą nikomu ujrzeć z blizka Wyspiańskiego, bo w żadnym z pozostałych utworów — nie wyłączając nawet „Wesela“ — niema tyle bólu, tyle walk z sobą samym — o swoją myśl, ile w „Legionie“ i „Wyzwoleniu“.

„Idę, by walić młotem“ — mówi Wyspiański, jako Konrad, bo tę ziemię „ukochał szałem“ i piętno tego szału miłości wyryło w dziełach Wyspiańskiego niezatarte ślady. Szał miłości jest wielką cechą „Legionu“, ogarnął on bohatera utworu i samego poetę.

Mickiewicz jest wprost „duchem obłąkany“ — a poeta łamie się pod urokiem jego potęgi, walczy z nią, z jej ideą, walczy o „rząd dusz“, o ukazanie im drogi życia. Już w „Warszawiance“ Wyspiański wstąpił na drogę tej walki, t. j. walki z hasłami mesyanistycznemi — a nie romantycznemi ogólnie, w „Legionie“ walczy wszystkiemi siłami, bez zwycięstwa jednak stanowczego, które odniesie dopiero w „Wyzwoleniu“, a będzie to zwycięstwo tem większe, że zarazem nad sobą samym i nad siłą, która zakuwała go w pęta swej niewoli.

Walka z mesyanizmem, który poeta jako wykwit myśli i cierpienia narodowego uwielbiał, to trud duchowy, a tem cięższy, im urok tej poezyi był silniejszym i głębszym. Nie trzeba wykazywać, pod jak olbrzymim wpływem poezyi mesyanistycznej pozostawał poeta, dość wczytać się w jego dzieła. Tem cięższą też i boleśniejszą walkę prowadził poeta w swej duszy. Historya czynu poezyi mesyanistycznej okazała się bezcelową — a nawet wprost szkodliwą. Panowanie jej jednak aż do czasów poety wśród ogółu zmusiło go do walki z tą potęgą. Musiał jej jednak przeciwstawić dążność inną i cofnąwszy się wstecz myślą, znalazł ją w legionach, jako krystalizacyę dążności czynu, dążności realnych, politycznych, zdrowych. I to przeciwstawienie poezyi mesyanistycznej czynu legionów stworzyło Rapsoda. Źródłem jego jest walka poety, prowadzona całe niemal życie w głębi swej duszy. Ból zrodził tę postać, ból też jej na imię.

Wyjaśnienia te — sądzę — dostatecznie wykazują nam z jednej strony ciągły rozwój idei poety, z drugiej oświetlają stanowisko Wyspiańskiego względem mesyanizmu — a nie, jak z jednego szczegółu sądzono o całości, romantyzmu.

Teraz też dopiero rozumiemy, dlaczego obraz końcowy „Legionu“ zaciemnia ideę utworu.

Rapsod-Lazarone w „Legionie“ przeciwstawiony jest Mickiewiczowi-Towiańczykowi. Mickiewicz-Rapsod, Słowo-Ciało, Królestwo

Ducha i Życie ziemskie: oto przeciwstawienia, których treścią jednej strony sąd mesyanizmu, z drugiej do życia polskiego prawo i jego droga. W postaci Mickiewicza uosobił poeta hasła emigracyi, wyznającej mesyanizm, w Rapsodzie ból, tęsknotę za życiem czynnem, bohaterskiem, pełnem sławy i mocy hartownej. Rapsod przez swe cierpienie i gorący poryw do czynu, przez swą wiarę w nastanie Polski ziemskiej, politycznie niepodległej — jest postacią, wydobytą z głębi serc naszych.

Wyspiański zrozumiał Mickiewicza i „Serce i mękę“ i dlatego postać tę wzniósł na szczyty męczeństwa narodowego, poprowadził go na Golgotę, ale idei jego, idei Mickiewicza-Towiańczyka nie mógł społeczeństwu współczesnemu przekazać i dlatego przeciwstawił jej ideę Rapsoda, którego wróżba unosi się nad rozpacznym wysiłkiem legionu, a rozbrzmiała taką potęgą, taką siłą, że liczne pokolenia czarować i żywić będzie, aż nadejdzie „wołany świt...“

(C. d. n.) *Józef Rachwał.*

CZARODZIEJKA ZAPOMNIANA.

(Ciąg dalszy).

Wypełnioną została obietnica, rzeczywistością stało się szczęście. Skądże ten cień?

Skąd cień na czole nowo-zaślubionej, w kilka dni ledwie po obrzędzie, tak długo upragnionym, któremu miłość wzajemna nadała moc i godność prawdziwego sakramentu?

Elżbieta siedzi sama, w białym, rannym stroju, zagłębiona w trzcinowym fotelu na słonecznej tarasie małej willi podmiejskiej. Jasny blask słońca zalewa ściany domu i kamienne flizy terasu, odbija się w świetlano czystych szybach okien i drzwi oszklonych, nawpół otwartych, przez które widać wnętrze eleganckiego mieszkania.

Z niewielkiego ogródka przed domem przylata wesoły śpiew ptaków, niekiedy lekki powiew rzuci na taras i na siedzącą kobietę garścią oderwanych płatków kwiecia jabłoni. Kilka tych drzew, całych w bukietach blado-różowych puchów, wypełnia sobą ogródek, zamknięty przed oczyma ulicy drewnianym parkanem i furtką.

Zacisznie jest, bezpiecznie i spokojnie w tym zakątku, gdzie dwoje ludzi, którzy przeszli całą gorycz i spiekę długich, samo-

tnych dróg, zdołało schronić się na chwilę przed złym losem, nakryci skrzydłem bajecznego ptaka szczęścia, którego żywiołem jest cisza.

A przecież... Ciężko i bezwładnie opuściła Elżbieta ręce na kolana. Rysa nieznanej goryczy żłobi się w kątku jej ust, które jakby dopiły się już mętów życia, a oczy, pociemniałe i żałosne, wysłane na zwiady, ważą się jak żałobne ptaki nad rozsłonecznionym ogrodem i szczęsnemi jabłonkami.

Naraz drgnęła. U furty dało się słyszeć pukanie. Szybko przywołała na twarz pogodny wyraz — na włosy i na strój swój ranny narzuciła miękki szal z białego kaszmiru — i zeszła na ścieżkę, spiesząc do furty.

Nie ten był, którego czekała.

Z kapeluszem w ręku, z sympatycznym na ustach uśmiechem, stał John Ruskin, w szarej, lekkiej zarzutce.

Elżbieta na widok przyjaciela zacisnęła szczelnie szal na ramionach, w zawstydzeniu swego niezupełnego stroju.

Ruskin powitał młodą kobietę słowami ludowej piosenki, wymawianemi z uśmiechem:

„Przyjdź do ogrodu, Magdziu,
Bo już ten czarny nietoperz — noc, odleciał.
Przyjdź do ogrodu, Magdziu —
Oto jestem sam przy furcie..."

Kończąc miły żart, przestąpił próg siedziby, z którą młode małżeństwo nie zdołało się jeszcze całkowicie oswoić. Zarazem przyjaznem a bystrem wejrzeniem obrzucił stojącą przed nim młodą kobietę. Pomimo swobody i spokoju jej czoła, coś mu się tu nie podobało.

— Czy pogniewa się pani na mnie, jeżeli zaproponuję, byśmy nie wchodzili do domu? Wracając z rannej przechadzki, ośmieliłem się wstąpić...

— Dziękuję panu.

Znajomi przyzwyczajeni byli do jej krótkich odpowiedzi. Z natury była raczej milcząca i skupiona w sobie, nawet wobec ludzi blizkich zasłaniała się zwykle chłodną rezerwą, niekiedy lekką ironią. Cała tkliwość i głębia jej duszy do swych objawień miała tylko nieliczne godziny.

John Ruskin usiadł na ławce, między pochylonemi jabłonkami. Piękne ręce mistrza oparte były na lasce. Obok stała Elżbieta,

z białą chustą kaszmiru na swych włosach Magdaleny, zwrócona pół-profilem, z wzrokiem dalekim, zda się, zapominając o jego obecności.

Skojarzenie mimowolnych analogij skłoniło go widać, że zaczął mówić przyciszenie, a raczej po swojemu, myśleć głośno:

— Kto to jest, jak nyślisz, ten, co stoi sam przy furcie miłego ogrodu, czekając na ciebie? Czyś słyszała, nie o Magdzi, ale o Magdalenie, która zeszła do swego ogrodu o świcie dnia trzeciego i znalazła kogoś u wrót?

A gdy milczała — nieporuszona — po chwili podjął znowu z cierpliwością dobrego lekarza:

— Czy nie spojrzysz w krąg na te kwiaty, co cię otoczyły jako swą starszą siostrę, świadomą i władną. Ufność jest zaiste ich duszą. Dzięki tej ufności — lilie dały nam lilię zwiastowania, asfodele, kwiat pól Elizejskich, kosaciec, kwiat lilii rycerskiej, a amaryllisy, lilie polne Chrystusa...

— Panie!... — westchnęła.

— Wzywaj go. On to jest najwyższym i najsłodszym artystą, który własnoręcznie pracuje nad upiększeniem przybytku człowieczego, jest to właśnie ów ogrodnik, napotkany przez Magdalenę, który czuwa nad nowonarodzonemi kwiatami, jest to ów tkacz subtelny, który czyni sukienkę lilii świetniejszą od sukien Salomona, jest to ów cudotwórca z Kany Galilejskiej, który do dziś dnia w każdym zwieszającem się gronie zamienia na wino wodę nieba i ziemi. On jest tem wszystkiem, co odradza się na wiosnę, jest blaskiem na czołach gór, jest tchem kojącym wysokich szczytów, jest przyrodą, pięknem i miłością...

— Miłością, powiadasz mistrzu? — Oh!

W namiętnym porywie, nieprzeczuwanym zgoła w tej istocie powściągliwej i chłodnej — upadła na kolana. Gwałtownym ruchem odrzucony szal, rozplątał jej włosy, że polały się złotym potokiem, okrywając ją jak iście pokutującą Magdalenę.

— Zabraliście mego pana — i nie wiem, gdzieście go podzieli!...

Z płaczem przylegla piersią do ziemi, jakby naprawdę ujrzała przed sobą zwłoki swej miłości. Przyszła na nią świadomość. Przyszła na nią ze słów mistrza-estety, z tchnieniem tej czystej, dalekiej, bezosobowej miłości, którą otaczał wszystko stworzenie — i ją.

Uczuła w swych ramionach zwłoki tej miłości, zabitej grotem

zbyt płomiennej rozkoszy, która nękała jej słabe ciało i przerażała duszę. — Zwątpiła, czy powróci moment słodkiej ekstazy całej istoty, w którym życie wznosi się do swego zenitu — a bez tego jakże szarym jest świat, jak spopielałym i zamarłym, jakim go ona raz już ujrzała, gdy leżącą wśród traw zmroczyło skrzydło śmierci.

Nikt jej płakać nie przeszkadzał. Ze łzami upływała i wsiąkała w ziemię gorycz jej serca. Cichła zwolna, jak spłakane dziecko — wreszcie podniosła głowę i nieśmiało, z bolesnem zawstydzeniem, że okazała się tak słabą, spojrzała na przyjaciela.

Siedział nieporuszony na ławce, jak go zostawiła. Tylko oczy jego ogarniały ją spojrzeniem tak skupionem, że mogło wydawać się surowem. Była pewną, że czytał w jej myślach — i znagła krwawy rumieniec zalał jej lica.

— Kobieto, która kochasz... Nie znieważaj życia — przetrwaj cierpliwie! Przyroda jest dobrą matką. Zmartwychwstanie twój pan — zmartwychwstanie w twem sercu. — Wszyscy jesteśmy biedni ludzie. — — Ufaj!

John Ruskin podniósł się cicho z ławki i wyszedł z ogrodu.

A ona została — zasłuchana w ginące echo jego słów, zapatrzona w bieg słonecznego kompasu z piaskowca, co znaczył godziny upływającego niepowrotnie życia — ręką cisnąca serce, zolbrzymiałe tęsknotą i boleścią, któremu za ciasno być się zdawało w wątłej piersi kobiecej.

* * *

Białem tu było wszystko, miękkiem, jak obłok, jak aksamit, a pachnącem, jak płatki róż — w tej skromnej sypialni, której pomysł i urządzenie złożył im, jako dar weselny, ich wielki przyjaciel.

Coś średniowiecznego było w tej alkowie, w którą wsunięto nizkie łoże, coś nieskończenie dziewiczego utaiło się w miękkich a prostych fałdach zasłony z muślinu, po staroświecku rzuconej nad łożem, aby je na zawsze oddzielić od zbyt trzeźwego światła dnia.

Nowożytni ludzie tego nie potrzebują — a jedynie ci nieliczni, dla których życie nie przestało być misteryum.

Tylko wielkie, owalne lustro, zawieszone w głębi alkowy na białych sznurach, samo jedno zna tajemnicę szczęścia ciał. Lecz

lustro jest dyskretne, mądre i dobrotliwe, jak siostra woda w „Słonecznej pieśni stworzeń“ seraficznego marzyciela.

Elżbieta siedzi przy wykwintnej gotowalni, wysuniętej na środek pokoju, gdzie w świetle dwóch woskowych świec połyska mnóstwo puszek i flakonów z kryształu i srebra. Pełno tu woni, jasności i wesela, jak przystało w sypialni młodej, szczęśliwej kobiety.

Elżbieta rozczesuje na noc swe piękne włosy.

Obok, na białej, aksamitnej „duchessie“, starożytnym meblu, siedzi jej mąż — i patrzy w milczeniu na swą ślubną panią.

Młoda kobieta wolno splatała swe warkocze przed udaniem się na spoczynek — jakby z umysłu opóźniając ukończenie. Nie spogląda na męża, ale czuje na sobie jego wzrok korny i pełen pragnienia, które zmieniało mu rysy — a ją raniło. Pogłębiał się w niej rozdźwięk — i wybijał się w jej twarzy kontrastem zastraszającym, aż przykrym swą intenzywnością, między wyrazem ust i oczu. Były to oczy idealne, a usta miłosne. Ciało jej skrycie drżało, a dusza kuliła się w męce...

— Proszę cię — nie!!

— Jak każesz.

Spojrzała na niego wdzięcznie. Był spokojny, ale odgadła, że cierpiał, choć starał się uczciwie nie dać jej tego poznać. Gdy skończyła tualetę wieczorną i wstała, podszedł ku niej i dwornie poprowadził ją na swe miejsce, gdzie na wpół się układła, zatulona w futrzaną okrywkę, bo wiecznie drżała od chłodu.

— Może pozwolisz, że przygaszę światło.

Skręcił elektryczność, zostawiając jedyną błękitną lampkę, ukrytą wśród drzewek białych azalij — potem zajął miejsce na poduszce u jej nóg i zabawiał się ciskaniem z małej wazy garści fiołków na jej piersi na sposób grecki.

Rozmawiali swobodnie, lecz o rzeczach obojętnych. Mówiono o Ruskinie i jego ostatnich prelekcyach: „Kult kwiatów“. Rosetti opowiadał, że od dnia, w którym mistrz zażądał, aby artyści malowali kwitnące jabłonie, wszystkie ściany Akademii pokryły się niemi. Elżbieta bawiła się fiołkami, przesypując je przez cienkie palce.

Nagle rzekł:

— Nie umiem mówić tak pięknie, jak nasz przyjaciel i dlatego nie dotykam tematów, które w jego ustach świecą jak perły, a w ustach profana stają się conajmniej — sentymentalizmem.

— Ty — profanem?... Poeto!...

— Niekiedy czuję się nim — wobec niego... Jestem człowiek prosty. Ale jeżeli chcesz, to i ja opowiem ci kilka mitów o kwiatach, które tak lubisz — o fiołkach.

— Mów, proszę...

Opowiedział jej zatem, że u starożytnych Persów fiołek zwie się „zwiastunem róż", gdyż, według ich kosmogonii, Ormuzd w trzydziestu dniach dokonał stworzenia roślin, z których najpierwsze zakwitły fiołki, a zaraz potem róże.

Według podania syryjskiego, powstały fiołki z łez pokutującego Adama, gdy mu Archanioł Gabryel przebaczenie Boga zwiastował.

Grecy mieli kilka pięknych baśni o powstaniu tego kwiatu, z których jedna, mniej znana, mówi, że stworzył je Zeus ku radości ulubionej swej córki Persefony. Gdy Orkus porwał był tę wiosnę, jasna pierwotnie barwa kwiatu ściemniała i oznaczała odtąd śmierć i żałobę. Na monetach sycylijskiego miasta Henny, słynnego z jej uwiedzenia, obok innych oznak Kory, widniał kwiat fiołka...

Domawiając tych słów, spojrzał na nią, zasłuchaną, której białe popiersie wyłaniało się w modrem półświetle ponad nim, jak starożytna herma — i urwał nagle, tracąc wątek myśli. Przed jego wewnętrznym wzrokiem malarza z nadzwyczajną wyrazistością przesunął się obraz Elżbiety, jako Persefony, oblubienicy śmierci, z posępną a cudną głową, pochyloną pod wyrokiem nieubłaganego przeznaczenia, Persefony, o podłużnych źrenicach, w których przyćmieniu maluje się otchłań świadomości dobrego i złego, z nadkąszonym owocem granatu, tak podobnego do jej ust i ze spływającą po jej alabastrowej ręce krwią owocu szkarłatno-fiołkową, która ją plami...

Zapamiętał się, pogrążył w twórczym problemie, co tak nagle wyłonił się w jego duszy. Naraz drgnął i napróżno usiłował odepchnąć w nicość upartą wizyę, która go dręczyła jako artystę i kochanka, w momencie błyskawicznego przeczucia o podwójnem ucieleśnieniu.

Elżbieta, uderzona nagle następującą ciszą, zwróciła oczy na męża i ujrzała w jego rysach natężenie myśli, w którem zgasła doszczętnie ukryta namiętność, której istnienie tak ją męczyło, zgasła, jak płonąca pochodnia, wrzucona w ciemną studnię. Uczuła,

że odszedł od niej, że jest mu obcą, że w tym momencie zupełnie dlań nie istnieje. Przynajmniej tak jej się zdawało.

A jeżeli to jest możliwe, choćby na moment, myślała — to przedłużenie się tego momentu jest w zasadzie również naturalnem i konsekwentnem. A choć sama przed chwilą i po wielekroć pragnęła, by szklana ściana abstrakcyi rozdzieliła ich do pewnego stopnia, to na myśl, że jednak rozdział mógłby być zupełnym, uczuła taką pustkę i chłód osierocenia, że serce jej ścisnęło się, jak w kleszczach.

Pochyliła się nad nim i szepnęła:

— Jaka myśl tak cię pochłania?

A on podniósł na nią zgasłe, pociemniałe oczy, które wracały z podziemnej krainy i rzekł z prostotą:

— Cierpię, dziecino...

Słodka litość i pragnienie złączenia się z nim doskonałego przejęła ją do głębi i odczuła po raz pierwszy, że dusza nie może się wyzwolić z materyi, lecz może ją całkowicie przejąć i prześwietlić.

Zarzuciła ręce na szyję męża z tkliwym wdziękiem bezwzględnego oddania. Pan zmartwychwstawał w jej sercu.

* * *

(Dok. nast.) *Ewa Łuskina.*

PRZEGLĄD.

Myśl filozoficzna.

(Dokończenie)

Wszelkie wulgarne pojmowanie pragmatyzmu, wszelki „pragmatyzm gruboskórny“ zostaje w pracy dra Biegeleisena całkowicie i doszczętnie przezwyciężony. Bezinteresowność i autonomiczność nauki jest całkowicie zachowana — ale autonomiczność ta, ten tylko sens posiada, w jakim autonomicznem jest naprzykład funkcyonowanie serca, mającego również własne swe unerwienie: w ostatecznej instancyi wchodzi ona w końcu w skład jedynie realnej, żywej działalności organizmu świata. Działalność ta, życie, pojęte jako twórczość; jest ostatecznym kresem, do którego dojść możemy; żadnego początku bezwzględnego, ani w znaczeniu realnem, jak chciała stara metafizyka, ani logicznem, jak chce

Kant, znaleźć nie zdołamy. Czy mamy zresztą po co chimery tej szukać?!

Takie jest więc szersze i ogólniejsze znaczenie kulturalne pozornie tak specyalnej pracy dr Biegeleisena o „matematyce i pragmatyzmie". Rzecz prosta, że powyższa próbka najogólniejszego biegu myśli w początkowych jej rozdziałach nie może dać pojęcia o jej istotnej wartości i treści i ma na widoku tylko zachęcenie do poznania się z oryginałem. Bo naturalnie trudności zagadnienia „pragmatyzm — matematyka" tutaj się nie tylko nie kończą, ale raczej dopiero zaczynają i ku obaleniu tych innych bardziej szczegółowych i specyalnych zarzutów zwraca się z kolei dr Biegeleisen. Rzućmy chociaż po krótce okiem i na te dalsze wywody jego pracy.

Wykazawszy, iż poza życiowej [1]) niezmierności prawd matematycznych nie da się ocalić i zapomocą rozumowania, iż twierdzenia matematyczne, jako dotyczące tylko stosunków, związków, mogą być bezwzględnie prawdziwe, choćby nawet elementy, między którymi związki te zachodzą, były dowolnemi hipotezami; oraz przyłapawszy racyonalistę Russela, przypuszczającego nawet wzorem realistów średniowiecznych transcendentność objektów matematycznych [2]), na stosowaniu w gruncie rzeczy również probierzy pragmatyzmu, — dr Biegeleisen rozpatruje szczegółowo trudne zagadnienie indukcyi matematycznej. $2 \times 3 = 3 \times 2$, to oczywiste; lecz co nas upoważnia do twierdzenia, że wszelkie *ab* dla jakichkolwiek liczb będzie się zawsze równało *ba*? co nam pozwala dokonać w matematyce tego przejścia od poszczególnego faktu do ogólnej reguły, skoku od skończoności do nieskończoności? albo innemi słowy jaka jest zasada indukcyi matematycznej? Dr Biegeleisen dowodzi, iż „ze względu na logiczną przebudowę matematyki najużyteczniej i najprościej będzie, nie wdając się w żadne uprawnienia aprioryczne, uważać... treść tej zasady za postulat... nadając jej przez to wszystkie pragmatyczne cechy postulatu wogóle. I tu więc pragmatyzm słusznym się okazuje.

---

[1]) Poza życiowej — podkreślamy, bo doświadczenie uczy, iż pomimo wszystkich starań i wysiłków poglądy pragmatystów wśród szerszej publiczności rozumiane są w ten sposób, że pragmatyści twierdzą, „iż dwa razy dwa cztery, to wcale nie prawda... każdy może powiedzieć, co mu się podoba" itd. Prostolinijność bowiem jest oznaką siły, a ogół jest wszak — siłą.

[2]) Nie wiemy, dlaczego dr Biegeleisen używa stale termin transcendentalny zamiast transcendentny. Wobec roli, jaką odgrywa w filozofii kantyzm, zachowywanie rozgraniczenia tych terminów, wydaje nam się i słuszne i celowe. Obacz np. Bruno Bauch, Kant. Göschen 1911.

Ale czy „logiczna przebudowa matematyki“ da się istotnie uskutecznić, czy matematykę rzeczywiście w całości można do logiki sprowadzić? To pytanie prowadzi dra Biegeleisena do zagadnienia intuicyi w matematyce; jeśli bowiem twierdzenia matematyczne nie są rezultatem wyłącznie logicznej, ale wymagają również, jak chcą niektórzy, intuicyjnej umysłu działalności, tedy ta ostatnia może być dla nas źródłem bezwzględnej pewności. Przy sposobności zwraca dr Biegeleisen uwagę na zasadnicze przeciwieństwo pomiędzy pragmatyzmem, a intuicyonizmem, o którem się zazwyczaj, przy bardziej powierzchownem traktowaniu sprawy, wobec dobrych stosunków między Jamesem a Bergsonem, zapomina.

Słuszne uwagi dra Biegeleisena zupełną nowością dla bergsonistów zapewne nie będą: już na pierwszym paryskim kongresie filozoficznym w roku 1900 bronił się Bergson, z racyi odczytu Webera „o idei ewolucyi w związku z zagadnieniem pewności poznania“, przeciwko wszelkim podejrzeniom o relatywizm i sceptycyzm, powołując się na poglądy o instynkcie intuicyi, wypowiedziane później w „Ewolucyi twórczej“ [1]). Co się zaś tyczy tego, iż James sam się uważał za zwolennika Bergsona, to stało się to najoczywiściej na zasadzie pewnego wspólnego im obu irracyonalizmu czy transracyonalizmu; gdy bowiem intuicya wierzącego w bezwzględną prawdę jej rewelacyi, Bergsona prowadzi do takiej wizyi świata, w którym prawda we wszystkich dotychczasowych swych znaczeniach sens właściwie traci, wspólność ostatecznych przekonań o charakterze (bo nie strukturze) rzeczywistości, mogła z łatwością przesłonić różnicę w metodzie i drodze, któremi przekonania te powstały. Czy niema tu niekonsekwencyi ze strony Bergsona, wiele o tem powiedzieć by się dało; w każdym razie wina nie zdaje się leżeć wyłącznie po stronie tak często niesłusznie poniewieranego Jamesa, co do którego w Polsce zdaje się wogóle panować pod pozorem kurtuazyi skryta, ale nawet zdaleka dość wyraźna dążność do uczynienia zeń czegoś w rodzaju straszaka nieścisłości i nielogiczności na młodych adeptów filozofii. Albo raczej może mamy w tem zagadnieniu stosunku pragmatyzmu

---

[1]) Obacz „Revue de métaph. et de morale“, 1900, str. 660 i „Revue philosophique“ 1900, t. 50, str. 499. Porównaj też rozdział „Intuitivisme et pragmatisme“ w książce genewskiego ucznia Gourd'a, Franka Grandjean'a „Une révolution de la philosophie“, Alean 1913. Książka, Bergsonowi w hołdzie przypisana, żadnych specyalnie nowych odkryć nie zawiera, ale doktryny James'a i Bergsona rozgranicza ściśle, a proponowany przez nią termin, intuitywizm zamiast intuicyonizm wobec tego, iż ten ostatni ma już i w etyce i w psychologii specyalne swe znaczenie, jest bodaj całkiem słuszny.

do intuicyi punkt węzłowy wszystkich najnowszych prądów filozoficznych, kamień probierczy umysłów i poglądów na świat, jedna z tych ostatecznych antynomii, w których tak zwana „nowa filozofia“ kto wie, czy nie ugrzęźnie zupełnie tak samo, jak średniowieczna w nierozstrzygniętym i po dziś dzień sporze realistów z nominalistami, jak współczesna niemiecka w bezpłodnych naogół, poza pewnemi granicami, walkach szkół i szkółek teoryi poznania, itd. — Ale wracając do zagadnienia matematyki i pragmatyzmu, dr Biegeleisen stwierdza, że i intuicya dowodu przeciw pragmatyzmowi w matematyce stanowić nie może, gdyż: 1) do inteligencyi, jak się okazuje, w sprzeczności nie stoi, 2) stanowi w matematyce tylko czynnik psychologiczny, ważny dla genezy myśli matematycznych, ale nie mogący być żadną miarą kryteryum prawdy matematycznej.

Tą drogą dochodzi dr Biegeleisen do ostatniej i najtrudniejszej z poruszanych przez się kwestyi — do zagadnienia stosunku doświadczenia i geometryi. Wszystkie dotychczasowe jego wywody opierały się na tem, że logiczne dążności nowoczesnej matematyki są słuszne, że przeto założenia matematyczne są to definicye, a o tych rozstrzyga ostatecznie tylko czyn, celowość. Lecz jeśli tak nie jest, jeśli naprzykład idealizacya, albo, jak dr Biegeleisen mówi, logizacya geometryi posuwa się dzisiaj za daleko, jeśli w geometryi należy się ściślej trzymać tego, co sobie możemy wyobrazić, jeśli słowem doświadczenie stanowi probierz geometrycznej prawdy?.. Widzimy odrazu, że na pierwszy plan wysuwa się tutaj, jako czynnik rozstrzygający sporne znaczenie metageometryi. Zwolennicy nieoddalania się w geometryi od „wyobrażeń podkładowych“, od doświadczenia, uważają systemy metageometryi tylko za mniej lub więcej ciekawe formalno-logiczne ćwiczenia czy zabawki, poważniejszego znaczenia pozbawione.

Ich zwolennicy przeciwnie wykazują, jak dr Biegeleisen, że zabawki te przynoszą geometryi rzeczywistą korzyść. Zresztą, odpowiadają, skoro się przyjmuje wogóle w geometryi idealizacyę, konieczną, ze względu choćby na to, że już naprzykład linii bez szerokości, ani płaszczyzny bez grubości wyobrazić wszak sobie niepodobna, tedy niema żadnej racyi, aby ten proces idealizacyi tylko do tego, a nie innego doprowadzać punktu. Nie możemy tu, rzecz prosta, wchodzić we wszystkie czysto fachowe szczegóły i trudności kwestyi — chodzi nam o jedno. Dr Biegeleisen pisze, że wobec niemożności logicznego uprawnienia „zakazu wprowadzania do geometryi sądów takich, któreby się z wyobrażeniami naszemi nie zgadzały... nic nam nie przeszkadza zająć stanowiska, które granicy takiej (idealizacyi) zasadniczo nie uznaje i wpro-

wadza zupełną swobodę w oddalaniu się od wyobrażeń podkładowych". Niewątpliwie. Ale jak słusznie powiedziano [1]), na „nic nie przeszkadza" trudno jest jednak budować pozytywnie. Bo kto tą drogą, której nic nie stoi na przeszkodzie, pójdzie? Wszak tylko ten, kto już i skądinąd jest o jej słuszności przekonany. Kto inny będzie raczej starał się w jakiś sposób ze swego stanowiska wytłómaczyć możliwość pożytku z „zabawek" metageometryi. I spór zostanie sporem. Tu więc, jak nam się zdaje, jest ten punkt, gdzie filozofia matematyki z konieczności łączy się z ogólną. Tu bowiem spotykamy znowu, jak w intuicyi, pozalogiczny czynnik — ten, który zapewnia, że przedmioty geometryi, jak dr Biegeleisen pisze, są tylko „p r a w i e zupełnie logiczne" — wszelako, gdy tam dotyczył on raczej sposobu pracy i działalności, matematyka tu ma związek z jej rezultatami i ich wartością poznawczą — trudniej się z nim uporać! Wszystko zda się więc ostatecznie zależeć od ogólnych pojęć w charakterze i roli doświadczenia i rzeczywistości. Bo gdy w przeciwieństwie do idealizmu, dajmy na to, szkoły marburskiej, przypisujemy — co zda się wszak koniecznie — doświadczeniu zmysłowemu takie lub inne, lecz istotne znaczenie w sensie realizmu, tedy, chcąc utrzymać metageometryę, wypadnie nam albo naprzykład (jak w pozytywizmie Vaihingera) całą myśl uczynić tylko fikcyą, służącą przystosowaniu się w celach życiowych do tych, nie wiadomo czemu, jedynie realnych czuć [2]); albo też, gdy się takiego wyjścia, prowadzącego w gruncie rzeczy zapewne do illuzyonizmu nie chce, trzeba legalnie wprowadzić (a la Bergson) aktywizm już do samej teoryi percypowania — do tych wrażeń zmysłowych, przed któremi i James, jak słusznie zauważa dr Grzybowski, niewiadomo czemu kapituluje — i zabrnąć w ten sposób w „nędzne teorye" epistemologii i nawet metafizyki. W przeciwnym bowiem razie, te geometrye, które trzymają się bliżej posiadających takie właśnie realne znaczenie poznawcze wyobrażeń podkładowych, będą zawsze bliższe „prawdy". Oczywiście, że możliwości i dróg wyjścia jest o wiele więcej — ta kwestya przekracza zakres naszych tu zadań, a zapewne i kompetencyi fachowej w rzeczach matematycznych; chcielibyśmy uniknąć wrażenia zarzutów i polemiki z pięknem głębokiem i dla nas

---

[1]) Schubert-Soldern: „Ursprung u. Element d. Empfindung". Zeitschr. f. imman. Philos. I, 117.

[2]) Sam Vaihinger zresztą uznaje za realne oprócz czuć i „prawo" nad niemi stojące, konieczność ich związków (str. 98, 289 i inne), nie zauważając w sposób doprawdy niepojęty, że w ten sposób, wprowadza do swego realnego świata te same kategorye, które ma za fikcyę, że więc niweczy przez to cały swój systemat!..

przedewszystkiem, jak świadczy ten feljeton, pełnem znaczenia studyum dr Biegeleisena — polemiki, która na tem miejscu byłaby zresztą śmieszna — chodzi nam o jedno. Oto mianowicie, że bez rozważań i hipotez filozofii ogólnej i filozofia matematyki bodaj obejść się nie zdoła; że więc i pragmatyzm „popularny“ James'a i Schillera nie jest znów tak bez racyi. James i Schiller mieli, względnie mają głębokie poczucie konieczności związku filozofii i żywego życia kultury ogólnej. Ograniczona do fachowości poszczególnych działów i skazana na oddziaływanie tylko poprzez naukę, filozofia byłaby dla szerszych warstw inteligencyi zupełnie stracona, a cały ten szeroki ruch filozoficzny, w którym i my tu właśnie w miarę skromnych sił naszych bierzemy dziś udział, z góry bezcelowy. Tymczasem życie codzień — i coraz wyraźniej — świadczy o czem innem [1]).

Rozpisawszy się tak szeroko o matematyce i studyum dr Biegeleisena, możemy i musimy z konieczności krócej omówić drugą z polskich prac o pragmatyzmie — jego „próbę charakterystyki“ przez dra Grzybowskiego. Nie dlatego, aby przedstawiała ona mniejszą dla nas wartość? — przeciwnie, materyał myślowy, w niej zawarty, niezmiernie jest bogaty i pouczający i szersze nawet obejmuje kręgi, niż rozpatrująca jedno tylko poszczególne zagadnienie praca dra Biegeleisena. Ale książka dra Grzybowskiego ma przecież jedną wadę — oczywiście nie wadę z punktu widzenia naukowego lub filozoficznego, ale wadę dla takich, jak my tu, sprawozdawców: za dużo w niej „pono“, za mało „tak“ lub „nie“; autor nie dość czyni użytku z tego, naszem zdaniem, koniecznego w każdej filozofii „sic volo, sic iubeo“ — nie czuje się bowiem „powołanym do tego, aby potępić pragmatyzm“, ale nie jest też, jak sam pisze, jego zwolennikiem. Natomiast książka jego reprezentuje taki ogrom pracy, kultury filozoficznej, ścisłości fachowej, talentu i nieco nawet za akademickiej dla nas dojrzałości zdania, że absolutnie nikt, kto w Polsce po drze Grzybowskim o pragmatyzmie pisać będzie, bez książki jego obejść się nie zdoła. A i w Europie podobnie wyczerpującego „syntetycznego studyum“ bodaj niema. Zawiera ono — oprócz 150 stron niezmiernie skoncentrowanej treści, będącej poprostu esencyą myślową (co czyni z książki tej lekturę nie dla wszystkich) najkompletniejszy, kilkunastostronnicowy spis źródeł do historyi pragma-

---

[1]) W pracy dra Biegeleisena poprawić należy omyłki drukarskie: strona 16 wiersz 7 od dołu: $b^2 = aq$, a nie ap; strona 23 przestawić miejsce pierwszego i drugiego wiersza od góry; strona 39, wiersz 8 od dołu „intuicyi“ zamiast „indukcyi“.

tyzmu — owoc wieloletnich i tylko ten wie, kto się z pracą podobną stykał, jak kłopotliwych badań i zachodów [1]). Dr Grzybowski ujmuje pragmatyzm z najważniejszego stanowiska — ze stanowiska metody; pomijając bowiem, iż metoda stanowi wszelkiej filozofii cechę najistotniejszą, tylko na gruncie metody postawić można obok siebie tak różnych pisarzy filozoficznych, jak Schiller i Papini, James i Bergson. Z trzech części książki pierwsza omawia źródła pragmatyzmu, druga — zagadnienie poznawcze w pragmatyzmie, trzecia — dalsze jego zagadnienia. Nie mając możności szczegółowego zdawania sprawy z niesłychanie bogatej i skondensowanej treści pracy, wyjmujemy kilka nam bliskich poglądów.

Dr Grzybowski „nie czuje się powołanym do potępienia pragmatyzmu", ma bowiem najwidoczniej za silne poczucie związku filozofii z ogólnem środowiskiem kulturalnem i konieczności pewnych środowisk i pewnych momentów kultury. „Prawdziwa filozofia — mówi — powstaje zawsze pod bezpośrednim wpływem materyalnej, duchowej, czy społecznej rzeczywistości" (§ 3). Pozytywizm poprzedniej epoki stał się z jednej strony dogmatyzmem racyonalistycznym, z drugiej — musiał przeceniać wartość i doniosłość nauki. Doszło do tego — pisze — że „zoologia, chemia i astronomia, botanika i fizyologia uczyły nas rozumieć terminy „zło", „obowiązek", że do jednej kategoryi liczono spirytualistów, „dekadentów", „burżujów", „mistyków i innych estetyków" „fin de siécle", całą tę kategoryę obracając w niwecz słowem „darwinizm" albo „postęp", określenie zaś człowieka dokumentowano w formule nie do obalenia, mocą której „jesteśmy kręgowcami, ssakami mało różnymi od rodzaju czwororękich". Cierpliwość filozoficzna była właśnie na wyczerpaniu, kiedy powstaje reakcya antyracyonalistyczna (§ 4 str. 22). Przeciwstawia ona człowiekowi biernie poznającemu człowieka działającego. Zagadnienie działalności i twórczości staje się ośrodkiem nowych prądów filozoficznych. Zagadnienie to nie jest dotąd rozwiązane, i filozofia, która je rozwiąże, obejmie, zdaniem dra Grzybowskiego, „przywództwo dzisiejszej myśli. Pragmatyzm jest takiej filozofii tylko... zwiastunem". Tak — ale możemy być z góry przekonani, iż filozofia ta wówczas będzie miała inne... również nierozwiązane zagadnienia i, że tak będzie zawsze. Albowiem sama filozofia jest również zawsze tylko

---

[1]) W spisie tym uderzyły nas tylko dwa braki: Günther Jacoby: „Der Pragmatismus" 1909 i Le Roy: „Science et philosophie" „Revue de Metaphysique et de Morale 1899—1901. (To ostatnie przepuszczane zapewne tylko przez nieopatrzność zecera).

zwiastunem... życia duchowego, jego najgłębszym wyrazem, odbiciem i organem. Tak jest i z pragmatyzmem. Głębiej pojęty, stanowi on najistotniejszy wyraz współczesności. Wszystkie wartości ludzkie związane były dotąd z jakimś nieruchomym bytem — realnym czy idealnym, z jakąś niezmiennością. Tę uratować — chociażby w postaci nie istniejącej realnie, ale tylko idealnie ważnej, obowiązującej ponad życiowej sfery — oto hasło wielu dzisiejszych dążeń filozoficznych [1]). im wszystkim przeciwstawia się szeroko pojęty pragmatyzm i jego filozofia życia, aktywizm, humanizm — słowem prądy, którym, zważywszy rolę, jaką zagadnienie twórczości w nich odgrywa, możnaby dać nazwę kreatywizmu współczesnego. Nie jest on sceptycyzmem, jak chcą tego niektórzy i nie niweczy prawdy — on ją tylko ujmuje i tłómaczy w inny, swoisty, ludzki sposób, zastępując jej pojęcie statyczne — dynamicznem (Hoeffding). Najgłębszy kulturalny sens jego polega przeto na tem, iż, nie niwecząc idealnych dóbr duchowych ludzkości, oznacza on jednak — i dopiero on oznacza istotny — koniec średniowiecza.

Kaz. Błeszyński.

Teatr krakowski.

(*x*). Objęcie kierownictwa sceny krakowskiej przez p. Tadeusza Pawlikowskiego jest faktem, który może mieć doniosłe znaczenie w dziejach polskiej kultury artystycznej. Zapisany na kartach sceny krakowskiej z czasów, kiedy, młody i początkujący, sam się dopiero praktyki teatralnej uczył, wraca obecnie na arenę pierwszych prób, zawodów i tryumfów, wzbogacony doświadczeniem dwóch dziesięcioleci. W ciągu tego czasu przesunęły się po deskach, mających przedstawić świat, niezliczone korowody pisarzy, aktorów, twórców i rzemieślników; sztuka teatralna zyskała mnóstwo form nowych, coraz bogatszych lub w prostocie wyrafinowanych środków ekspresyi. Zasadniczo teatr się nie zmienił: jest

---

[1]) Że tak jest istotnie, że chodzi właśnie o ten patos nieruchomości, jako dowód służyć może następujące wyznanie ucznia Faulsena i Dilthey'a, Oesterreicha, uczynione z racyi zbiorowego wydania pomniejszych pism Meinonga: „Upatruję głębię prac Meinonga w tem, że są one przepojone uczuciem dla świętości, dla szczytnego i wzniosłego dostojeństwa w sobie samem spoczywającego, nieruchomego pierwiastka nadrzeczywistości. Wszystkie inne przedmioty istniejące, wszystko właściwie rzeczywiste jest ciągłą, znikomą przelotnością. W tej innej sferze, przeciwnie, wchodzimy w styczność z tem, co odjęte jest zmienności czasu i znajdujemy w tem bodaj chwilowy spokój, ciszę i wyzwolenie". („Deutsche Literaturzeitung" 26 Juli 1913).

zawsze świątynią, w której „Duch życia, rycerz dumny“ przemawia z mocą najbardziej przekonywującą. Jedynie przekonywującym jest czyn: dlatego w teatrze refleksya i liryzowanie nie działa, dlatego nie wierzymy w teatrze niczemu, co się dzieje „za kulisami“, nie w naszych oczach. Akcya tj. czyn jest najgłębszem świadectwem duszy. Logika sił dynamicznych życia występuje w teatrze najbezpośredniej: czyto, gdy tryumfuje nad „maskami“ — w komedyi, czy, gdy w walce o prawdę duszy wydobywa najwyższe kryteryum tej prawdy: śmierć.... Teatr wskazuje więc Duchem życia rządzące prawa. Nie zmieniła się istota teatru, a postęp jego idzie w kierunku odrzucania złud kulisowych, a wydobywania samej istoty życia w liniach prostych, surowych, monumentalnych, których suggestyę podnosi linia i równorzędny nastrój dekoratywności i gry, dając w rezultacie całość: styl...

Jakżeż ów Duch życia przemówi z twórczości kierowniczej p. Pawlikowskiego?

Jesteśmy społeczeństwem bardziej powierzchownem, samołudzącem się i zakłamanem, niż wiele innych. „Bóg najstraszliwszy, Bóg pozorów“ najwięcej ma u nas czcicieli, duch życia najwięcej fałszerzy. Teatr może, pozostając teatrem, nie kazalnicą lub szkołą, owemu duchowi życia głębokie oddawać usługi. (Pod tym względem niezupełnie się zgadzam z wywodami p. Schillera; „tragedya jest szkołą herosów“ powiedział Napoleon, który się na tem znał). Nie moralizując, lecz przedstawiając najgłębsze nurty życia; nie kopiując, lecz przepuszczając przez pryzmat indywidualności prawdziwych poetów, tj. ludzi mających najgłębszą intuicyę życia; z całem bogactwem dekoratywności, tj. środków, wydobywających i stylizujących istotę zjawisk — teatr uplastycznia prawdę życia, logikę jego i prawa... Jakiż będzie śmiech dobroczynny i groza oczyszczająca dyrektora-artysty?

Wiemy dobrze, że w trudnych przychodzi mu pracować warunkach. Trudności te leżą w naturze środowiska i środków. Pierwsze przedstawienia nowego sezonu, reprezentacye *Księdza Marka* i *Wyzwolenia* okazują, że Wielki Kraków nie posiada jeszcze tysiąca ludzi, którzyby czuli potrzebę zapełnienia teatru w wieczorach, gdy się zamienia w świątynię. Zakorzenił się zły zwyczaj, że t. zw. „wielki repertuar“ gra się z początkiem sezonu „dla przejezdnych“, a krakowianie czują się wówczas zwolnionymi od uczęszczania na te „widowiska“, które „się już kiedyś widziało“. We Francyi znajdziecie ludzi, co po kilkadziesiąt razy rozkoszują się temsamem słowem swoich klasyków; podobnie w Niemczech, nie u nas. Już samo to świadczy, że dla dreszczyków nowości, nie

dla dreszczu, jakim przeszywa wizya ducha życia, Kraków najchętniej do teatru uczęszcza. A zarzuca nam się, że zanadto żyjemy poezyą...

Trudności wewnętrzne teatru naszego leżą w składzie i kulturze personalu. Personal rozbity, w przewadze swojej z nowych, młodych sił złożony. Wydobyć indywidualności, zestroić wszystkich w zespół — trud nad miarę pospolitą, trud godny wielkiego wychowawcy, a tym p. Pawlikowski dla kilku artystów był.

Ale wola ku wielkości j e s t. Czuliśmy ją we wspaniałej kreacyi ks. Marka p. Adwentowicza i w Konradzie (z „Wyzwolenia“) p. Mielewskiego, których pozyskanie dla sceny krakowskiej miłośnicy sztuki ze satysfakcyą witają. Ks. Marek p. Adwentowicza miał w sobie ów urok, o który poecie najbardziej chodziło, z którym stoi i pada całe jego dzieło: urok mistyczny. Nic trudniejszego, jak środkami realistycznymi — innych ostatecznie organizm artysty, w przeciwstawieniu do wrażeń z lektury, nie posiada — wznieść się nad realizm; sprawić to może jedynie ton wiary, porywający nas w krąg ekstazy. Te akcenty wiary mistycznej biły ze spojrzenia, z gestów ascetycznego ciała, ze słów p. Adwentowicza. Godnie służyła intencyom poety p. Pytlińska. Wielkiej inteligencyi, z jaką uświadomiła sobie postać Judyty, towarzyszył ogromny umiar estetycznie użytych środków; nie było tu naturalizmu rozpętanego, ni zbytecznego przeduchowienia: była dusza, szarpana przez Los pomiędzy dwoma światami; głęboko też wzruszała. (P. Łuszczkiewiczówny w roli Judyty sprawozdawca nie widział). P. Mielewski zaś zajaśniał w pełni swego talentu, jako Konrad. Uważamy p. Mielewskiego za talent przedewszystkiem liryczny. Gdy jego Kossakowskiemu (z „Ks. Marka“) brakowało wichru i rytmu krwi, Konrad jego porywa w krąg swych przeżyć, zadum, skarg i walk posłanniczych i nikt tak prędko nie włoży tyle, co ów artysta, uczucia w spowiedzi i modlitwy Konradowe. Niestety — jak zaznaczyłem — walka dwóch Konradów (a to jest treścią Wyzwolenia) jest dotąd dla krakowian mało zrozumiałą. Rozumieją łatwiej, chętniej też nawiedzają walki Pytlasińskich.

A obok tych artystów i gromadki dawniejszych pracowników: p. Solska, znana ze sceny lwowskiej p. Bednarzewska i cały szereg sił młodych, o mało w Krakowie znanem lub zgoła nieznanem nazwisku. Niektóre odrazu zajaśniały pięknymi warunkami i obietnicami. — Żadna w jednej roli nie mogła oczywiście się wypowiedzieć, i krzywdą lub zbyt pospiesznem uogólnieniem byłoby wygłaszanie o nich sądów już w chwili obecnej. O indywidualności wśród personalu chodzi, ale także o duszoznawstwo kierownictwa; talent kierowniczy okazuje się nietylko

w zestrojeniu rozprószonych sił w całość, lecz także w umiejętności wskazywania każdemu właściwego jego miejsca.

W sprawie owej całości:

Całością będzie dla nas kierunek, owe rozumienie „Ducha życia“: to jest kwestya repertuaru, i jednolitość nastroju gry: styl. Rzecz jasna, że w wielkim repertuarze każdy autor, bodaj każdy utwór ma styl własny. Zostają jednak pewne ogólne prawidła, wytwarzające jednolitość gry, a wśród nich najważniejszem będzie — traktowanie języka polskiego.

Pod tym względem panuje na scenach polskich dowolność i chaotyczność. Wystarczyło wsłuchać się w sposób mówienia wiersza Wyspiańskiego, Słowackiego, a nawet Syrokomli (w miłej, archaicznej „Chatce w lesie“, którą p. Pawlikowski słusznie wydobył dla uczczenia poety w pięćdziesiątą rocznicę śmierci); były w nim wszystkie tonacye i maniery: od deklamacyi estradowej do zacierania nietylko rymu, lecz i rytmiki. Wśród artystów znanych jest kilku, jak p. Adwentowicz, p. Mielewski, p. Stanisławski, mających — jak mówi Nietzsche — sumienie w uszach; między młodszemi siłami uderzała p. Romana Szpak, która w rolę Muzy („Wyzwolenie“) wniosła dykcyę, wzorowaną jakby na najlepszych tradycyach Komedyi Francuskiej, poniekąd także p. Zawadzka, dalej p. Mastalski, Wacław Nowakowski. Umuzykalnienie słowa, wydobycie i ujednostajnienie rytmu słowa polskiego — jedno to z najprzedniejszych zadań kierownictwa. Tędy droga do odczucia wzniosłości i poezyi, wogóle stylu wielkiego repertuaru polskiego, któremu na scenie naszej przynajmniej jeden dzień w tygodniu stale powinien być poświęcony. Ten styl nadałby charakter reszcie wieczorów — wytworzyłby styl sceny krakowskiej.

Czy tak się odbije duch życia polskiego w duchu życia nowego okresu teatralnego?

Na razie — pierwsze tygodnie wprowadzenia się do Domu im. Słowackiego, próbowania sił młodych, wciągania publiczności. Stąd chaos pewien, nie twórczość normalna. Przedstawienia trochę dorywcze, repertuar przeważnie z zagranicy, wyroby w pośpiechu wzięte skądkolwiekbądź, rosyjsko-budapeszteńskie, z magazynów mód wiedeńsko-berlińskich. *Niu* Dymowa, *Bajka o żelaznym wilku* Molnara. Pierwsza: „tragedya każdego dnia“ — więcej każdego dnia, niż tragedya, rzecz płytka, ckliwa i niedojrzała pod każdym względem (jeszcze jedna kobieta „wyższa“ — nierozumiana przez męża — uciekająca z kochankiem-blagierem; umiera skutkiem faktu, że nie wie, kto z nich jest ojcem jej dziecka, o czem dowiadujemy się nie z walki, lecz z dzienniczka...).

Sztuka pisana dla kilku efektów z Grad-Guignolu i dla ról, które wirtuozi sceniczni, włożywszy w nie całą swą technikę, nie, broń Boże, duszę, ożywiają; czynią je zajmującem rozwinięciem całego aparatu gestów, całej gamy tonów, za którymi — nicość. Żałowaliśmy p. Solskiej. Artystka, która kilka miesięcy temu przemawiała smutną, hieratyczną poezyą Maeterlincka, coraz częściej ma nieszczęście grywać rolę to carycy, to innej kreatury rosyjskiej, tak dalekie od prawdziwej jej indywidualności. I p. Adwentowicz brał udział w farsie tej tragedyi, a gdy p. Kosiński z całą sumiennością robił bezradnie kochającego męża z melodramatu, musieliśmy rozmyślać o tryskającej życiem i werwą kreacyi Szekspirowskiego Benedykta tego artysty. — „Bajka o żelaznym wilku“ Molnara okazała się godnym wytworem patentowanej przez sam Burgteatr fabryki. Wyrób wieku przemysłowego, w którym fachowego potrzeba znawcy, aby odróżnił brylant, jedwab lub ząb sztuczny od prawdziwego. Wszystko tu jest, co przypomina bajkę poetycką, okraszoną satyrą; kobieta, dręczona zazdrością męża, który wyśmiewa list odpalonego niegdyś przez nią adoratora — przeżywa we śnie miłość z tym kandydatem na bohatera, dyplomatę lub kochającego sługusa; ostatecznie wraca do prozy ogniska domowego. Wszystko w tem dziele jest *talmi*, parodyą. Przeciętna publiczność nie odróżnia jednak sztuczki od sztuki, a przez ciągłe obcowanie z falsyfikatami — coraz bardziej zatraca smak. Tem bardziej, że wzrok i nerwy śmiechu są ciągle pobudzone, a p. Bednarzewska była „panią mecenasową“ z partykularza aż nazbyt wdzięczną, p. Adwentowicz okazał zdolności transformatora pierwszorzędne, zaś p. Mielewski rolę zazdrośnego do komizmu małżonka traktował z prawdziwą pomysłowością i humorem.

Sztuki to salonowego mieszczaństwa, niezdolnego do szczerych wzruszeń, do życia naturą, wracającego po burzach w szklance wody do sentymentalizmu sielskiego — jak w *Niu*, i do rachunków groszowych, jak w *Bajce*. Wobec świata tak zakłamanego lub zaskorupiałego w obskurniejszych jeszcze przesądach, staje Bernard Shaw, urągliwą wybucha gamą śmiechu i w dodatku pięścią wybiwszy okna — wpuszcza do pokoju strumień świeżego powietrza, chociaż z niem wpływa także zgiełk krzyku, przekleństw, brutalności ulicy.

Tym razem ów strumień świeżego powietrza nazywa się „Pierwsza sztuka Fanny“. W jednej z dyskusyj literackich, jakie niedawno toczono w naszej prasie, przedstawiano Shawa, jako herolda ruchu antiromantycznego. Jeśli się chce — można zaliczać go też do romantyków, tak dominuje w nim pogarda dla filisterstwa, dla porządku uświęconego, dla kłamstw literackich. Po swojemu głosi powrót do natury, chociażby

młode misseczki angielskie ów powrót miały okupić walką na pięści i ostre języki z policyą; chociażby porządek społeczny miał być wywrócony tak dalece, aby bogaci panicze żenili się z damą kameliową, mającą serce, a bogata jedynaczka miała wyjść za lokaja, będącego zresztą przebranym księciem; chociażby nareszcie należało dać szczutka w nos znającej się na wszystkiem stołecznej krytyce. Tę ostatnią funkcyę spełnia Shaw z przyjemnością tem większą, że może spuścić bicz swój niebezpieczny na krytyków i recenzentów... teatralnych — niestety, tylko londyńskich.

Krzyk młodej Anglii, jej burzącego się proletaryatu i świata kobiecego, można słyszeć w tej sztuce Shawa, urągającej wszystkim prawidłom teatralnym i towarzyskim, by w swoich paradoksach myślowych i liniach karykaturalnych wnosić głęboki dech życia odnowicielskiego. Jest coś z Beaumarchais'ego w tym socyalistycznym Irlandczyku, który swój kult Ibsena wyraża gwizdem i parodyą, burząc przez to tem łatwiej i służąc duchowi prawdy i duchowi życia. Ostre fale jego atmosfery wchłaniamy tem chętniej, że teatr krakowski umie je wydobywać w sposób świadczący, że wżył się dobrze w styl Shawa. Doskonałem było też przedstawienie „Pierwszej sztuki Fanny". Dobrzy nasi znajomi: pp. Czaplińska i Kosmowska, niezrównany zawsze w charakterystyce p. Jednowski i p. Siemaszko stanowili wyborne tło, na którem zajmujące sylwetki nakreśliły siły młodsze: kreacye pani Gryficz i p. Kamińskiej każą po tych artystkach dużo się spodziewać.

Ale wszystko to — wstęp dopiero. Duch życia nowego okresu teatralnego ma przemówić dopiero w październiku.

SPRAWOZDANIA.

Polska pieśń miłosna. Antologia. Wybrał i wstępem opatrzył Jan Lorentowicz. Nakładem Gebethnera i Wolffa.

Polska pieśń miłosna Jana Lorentowicza jest pierwszem tego rodzaju wydawnictwem, krytycznie opracowanem o umiejętnie wybranym materyale.

„Pozwala ono wniknąć" w rozwój kultury naszych uczuć w ciągu wieków. Uważny czytelnik będzie tu miał szerokie pole do obserwacyi, do porównań, jakie z konieczności same się nasuwają przy czytaniu tych różnorodnych wierszy lirycznych o treści erotycznej, począwszy od twórcy naszej poezyi, Jana Kochanowskiego, aż do naszych obecnych czasów. Cztery wieki trwa i kwitnie ta urocza gałąź naszej poezyi. Prądy

w literaturze, czasy, ludzie — wszystko to przeszło, uczucia jednak miłosne, ta pieśń miłosna trwa zawsze. Jak się łatwo przekonać z książki p. Jana Lorentowicza, niema luki w tym okresie czterowiekowym — pieśń miłosna rozbrzmiewa stale w utworach poetów naszych. Że jest ona zjawiskiem stałem, przeto pozwala tem łatwiej wniknąć w najrozmaitsze jej modyfikacye, rodzaje, zmiany, kierunki w tym ciągłym rozwoju.

Pozwala ona zapoznać się przedewszystkiem z formą, rytmiką wiersza, poznać tę jej zewnętrzną szatę tak liczną, bogatą i rozmaitą. W związku z ogólnymi prądami czasu i pieśń miłosna inaczej dźwięczeć będzie na harfach poetów w okresie t. zw. złotym — przebiera się ona często w szatę klasyczną, naśladuje również wzory włoskie, niekiedy jednak u Kochanowskiego i Zimorowicza rodzimym, swojskim odezwie się żarem uczuć.

W XVII wieku swojskość i rodzimość literatury wyrazi się również w pieśni miłosnej.

W czasach Stanisławowskich w epoce racyonalizmu ujawni się w realistycznem wypowiadaniu uczuć, w zmysłowości lub też w nieszczerem, sentymentalnem wzdychaniu. Romantyzm dopiero poprowadzi ku tęczowym blaskom, ku żarzącym się ogniom uczuć, ku szczytom rozwoju pieśń miłosną. Wzniosłość, szczerość, idealizowanie i subtelność uczuć — oto jej charakterystyczne cechy. Od czasów romantyzmu rozszczepi się na stubarwne kwiecie pieśń miłosna. Rozmaitość motywów, różnorodność formy, nastroju, skali uczuć dowodzi jej żywotności i siły.

Książka p. Jana Lorentowicza zaznajomi i uprzystępni szerszemu ogółowi czytelników zapoznanie się bezpośrednie z fizyonomią duchową ubiegłych czasów, z pojęciami i psychiką społeczeństwa w ubiegłych okresach lat, z kulturalnym jego rozwojem — urocza pieśń miłosna, a głównie rozkwit i wielorakość gatunków tej pieśni dowodzi nie byle jakiego stanu umysłowego, duchowego i kulturalnego społeczeństwa. Pożytek więc książki p. Jana Lorentowicza będzie nietylko zamykał się w ramach estetycznego zadowolenia, ale również oświatowo-kulturalne będzie mieć znaczenie.

Dla historyka literatury będzie ona wielkiem ułatwieniem w pracy wogóle w zakresie poezyi lirycznej, materyałem gotowym, systematycznie, umiejętnie i krytycznie zebranym.

W piękną odziana szatę, ozdobiona kilkunastoma rycinami wybitnych malarzy naszych i pod tym względem książka p. Lorentowicza czyni korzystne i przyjemne wrażenie. *Wacław Orłowski.*

Druk ukończono 25 września 1913 roku.

Odpowiedzialny redaktor i wydawca Wilhelm Feldman. Drukarnia Literacka w Krakowie.

PLAC WW. ŚWIĘTYCH 8.

:: Katalogi :: świeżo wyszłe.

Zamówienia zamiejscowe odwrot. pocztą

P.T. Abonentom :: z prowincyi :: wysyła się książki w specyal. skrzyneczkach.

Nr. tel. 2372. Nr. tel. 2372.

Istniejąca oddawna wypożyczalnia książek pod firmą

J. GUMPLOWICZ

znajduje się zawsze przy pl. WW. Świętych 8 i poleca

wielki wybór nowych dzieł

beletrystycznych i naukowych w rozmaitych językach, jak również bogato zaopatrzony

dział książek dla młodzieży.

Do Ameryki i Kanady!

Kto chce jechać, czy to do Nowego Jorku i Stanów Zjednoczonych, czy też do Kanady na zarobek, ten najlepiej uczyni, jeżeli nie będzie używał pośrednictwa biur, które są tylko agencyami kompanij okrętowych, ale zwróci się do samej kompanii

Canadian-Pacific

w Krakowie, przy ulicy Pawiej L. 14 i we Lwowie, ulica Gródecka L. 101.

Canadian Pacific ma trzy linie okrętowe, łączące Europę z Ameryką a mianowicie:

I. **Linia okrętowa z Tryestu,** odjazd okrętów raz na miesiąc.
II. **Linia okrętowa z Antwerpii,** odjazd okrętów raz na tydzień.
III. **Linia okrętowa z Liwerpoolu,** odjazd okrętów najwspanialej urządzonych i najszybszych, tylko z pierwszą i drugą klasą raz na tydzień.

Canadian Pacific jest Towarzystwem okrętowem kanadyjsko-angielskiem. Okręty angielskie tem się odznaczają, że nie posiadają międzypokładu, ale w III. klasie tylko kajuty na 2, 4, lub 6 osób, osobne sale jadalne i pokłady do spaceru na wolnem powietrzu.

Sprzedaż biletów kolejowych i kart okrętowych w głównem biurze w Krakowie przy ul. Pawiej, L. 14.

Na zapytanie listowne odpowiada się natychmiast.

50 25

TĘCZA

JEDYNA W KRAKOWIE PRAWDZIWA CHEMICZNA PRALNIA I ARTYSTYCZNA FARBIARNIA

TĘCZA

TEL. 1471 - UL. CZARNOWIEJSKA 72

POLECA SIĘ DO WSZELKICH ROBÓT W ZAKRES TEN WCHODZĄCYCH.

BIURA PRZYJĘCIA: UL. ŚW. SEBASTYANA 10, UL. DŁUGA 1, UL. GRODZKA 51, UL. FLORYAŃSKA 29, UL. KRAKOWSKA 14, KARMELICKA 1.

TĘCZA